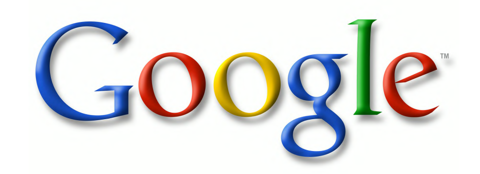
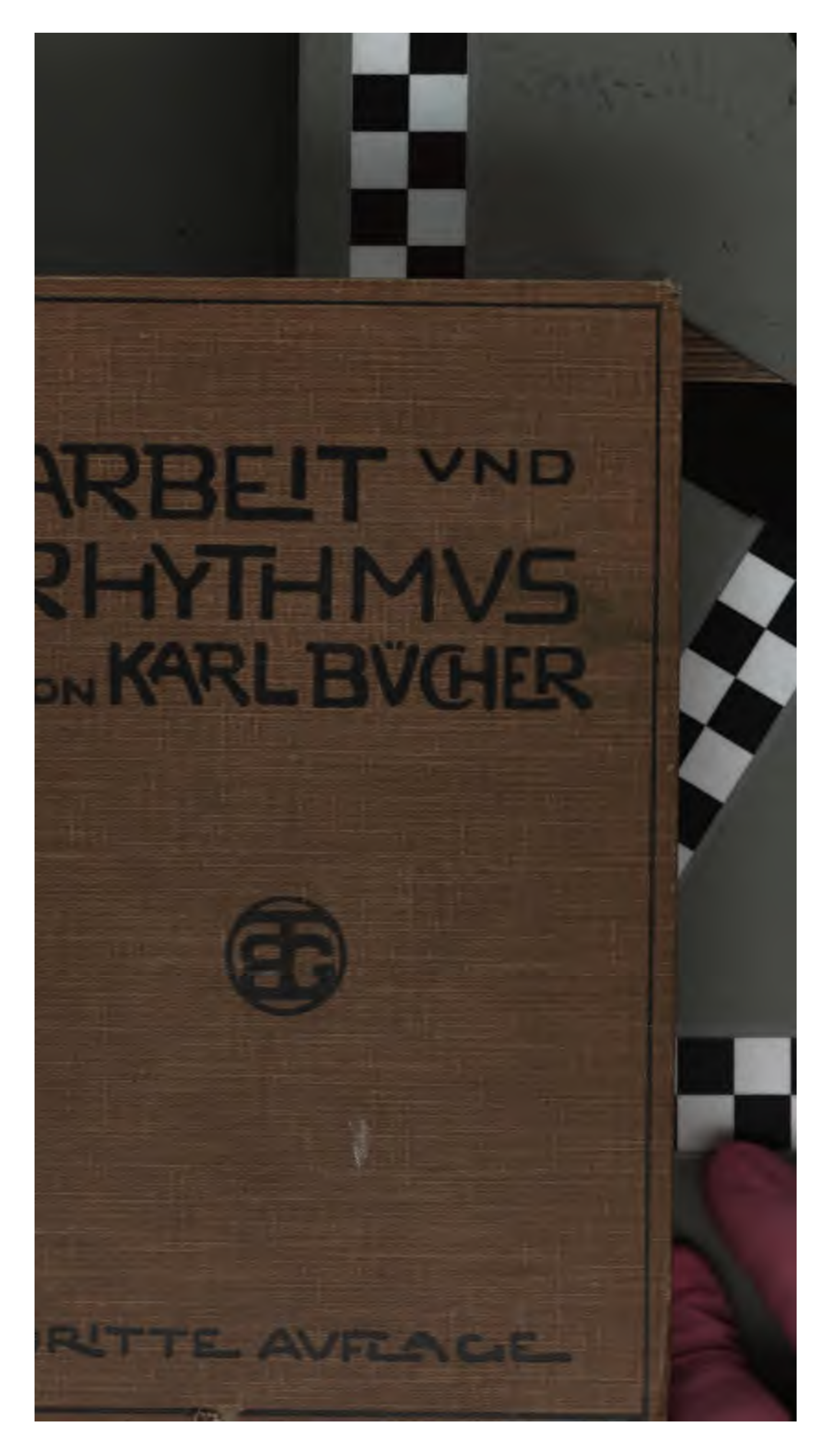
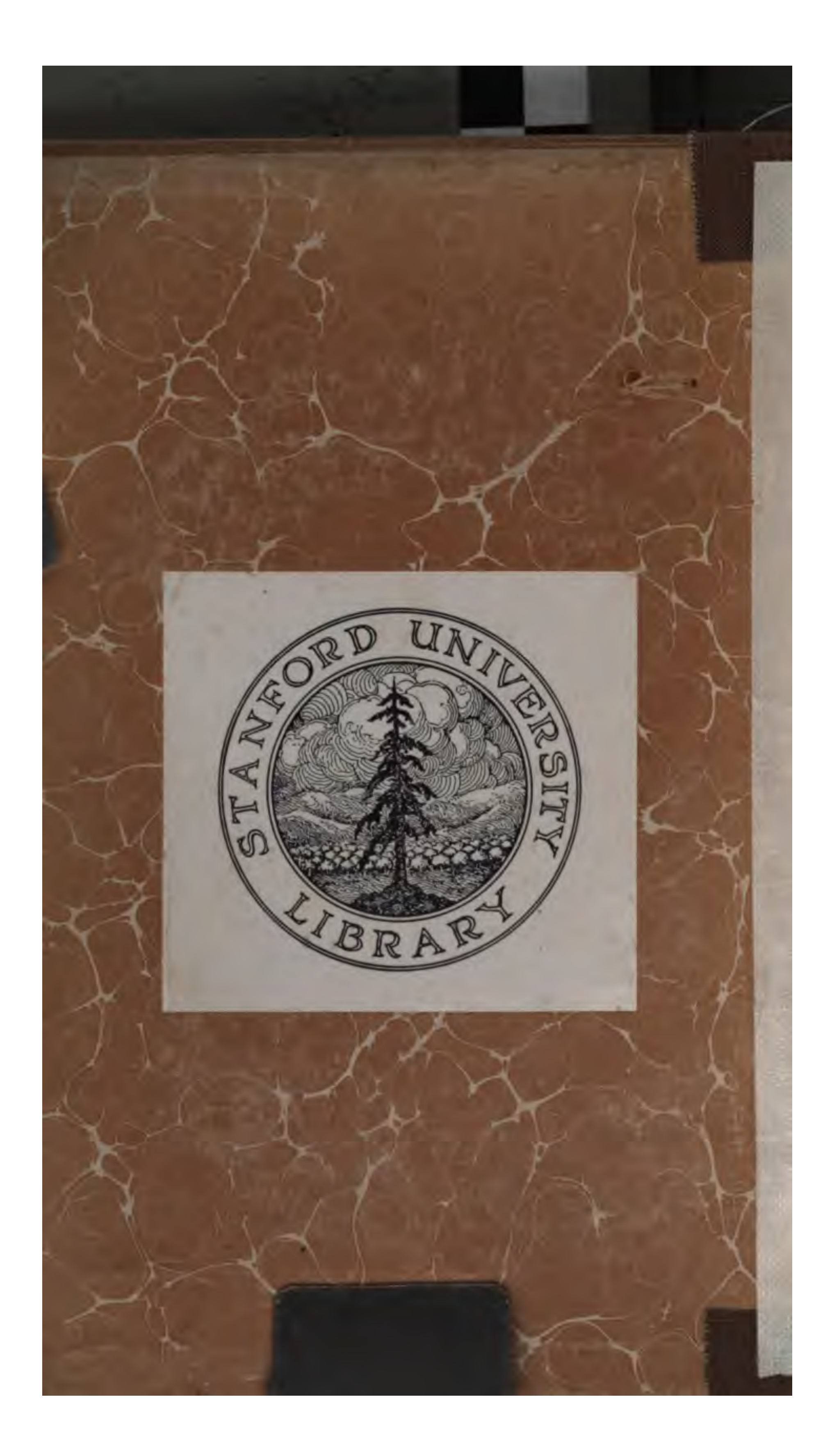
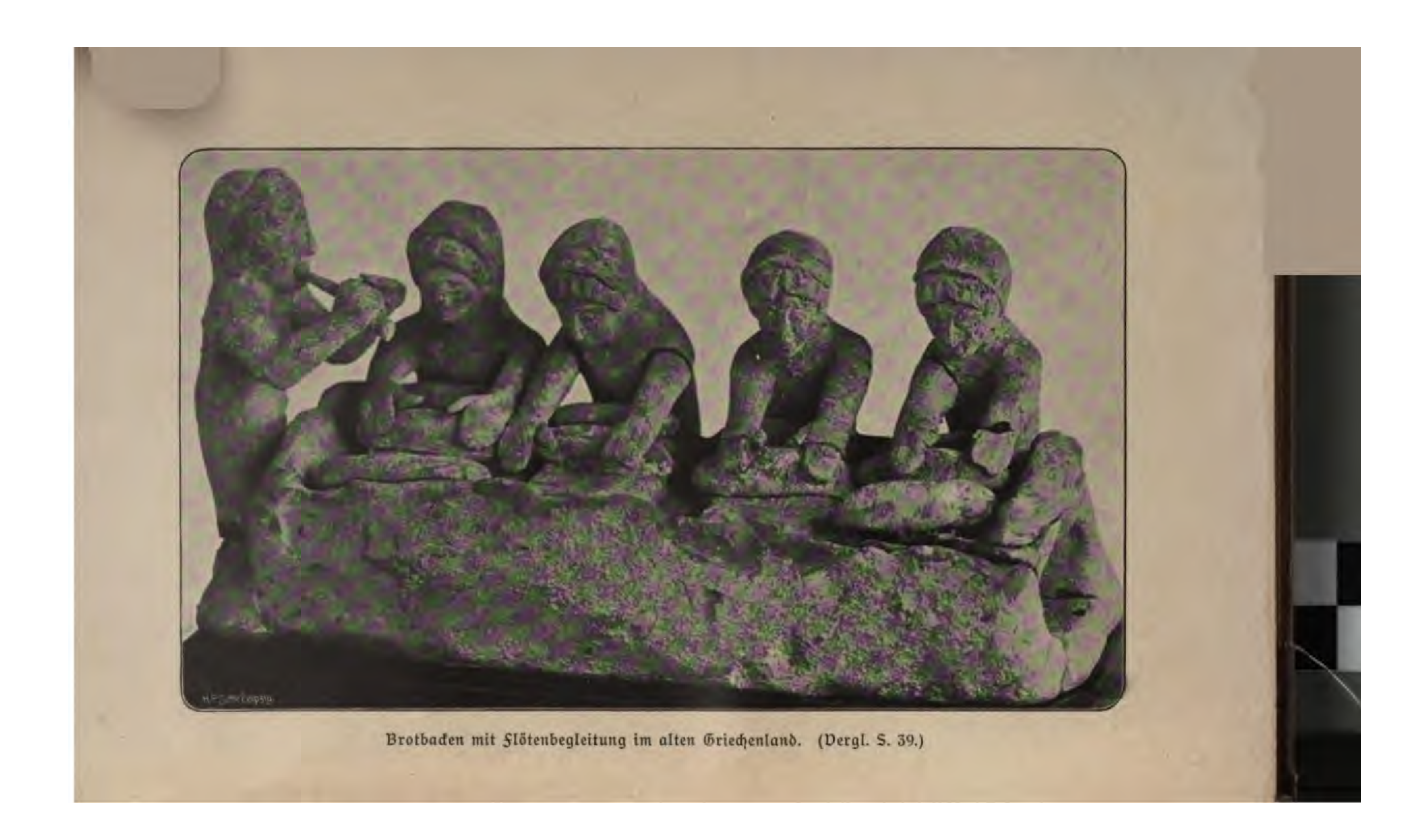



ARBEIT VND
RHYTHMVS
ON KARL BÜCHER
RITTE AVFLAGE


STANFORD UNIVERSITY
LIBRARY





Brotbacken mit Flötenbegleitung im alten Griechenland. (Vergl. S. 39.)



Arbeit und Rhythmus



Arbeit und Rhythmus

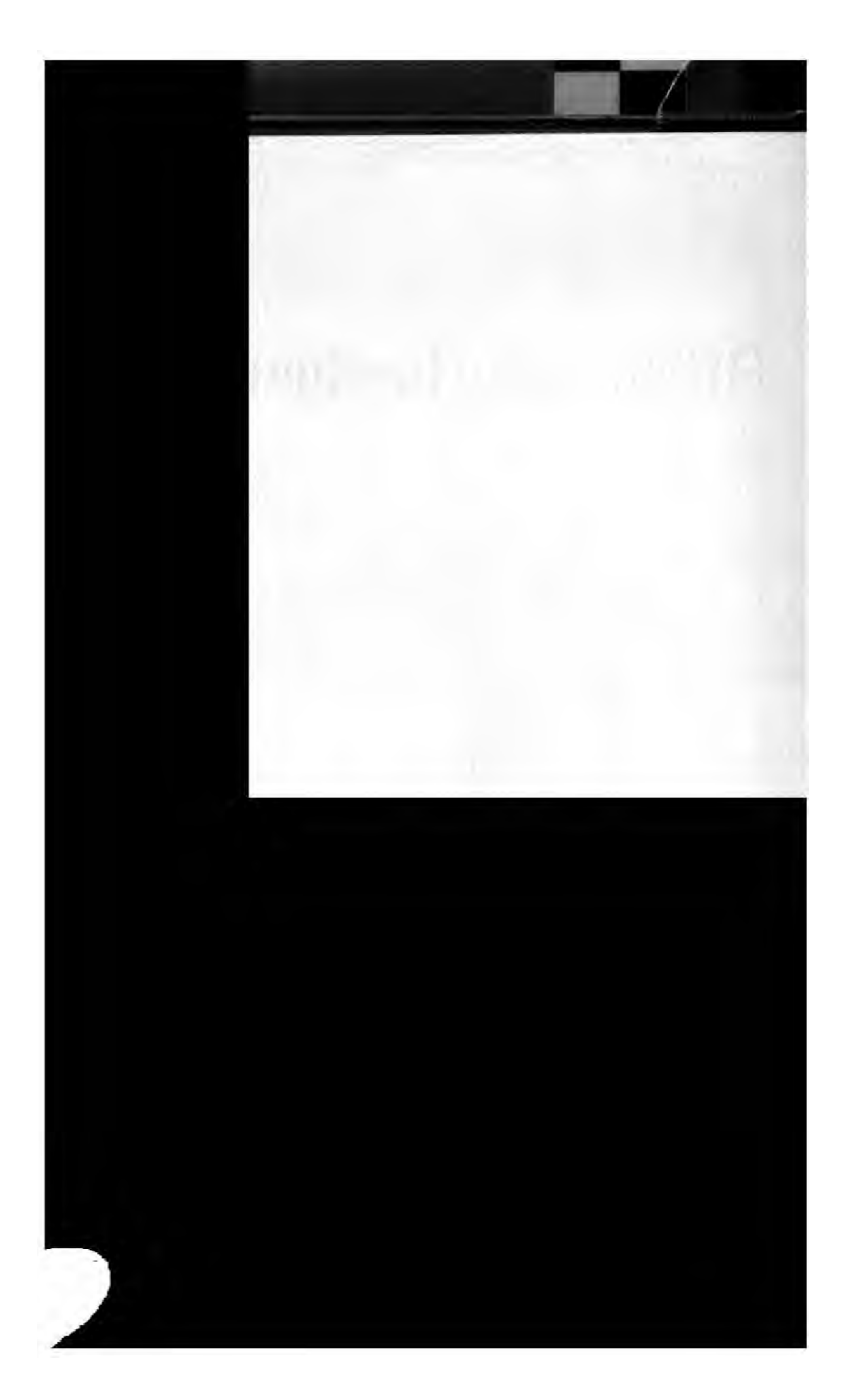
von

Dr. Karl Bücher,
ord. Professor der Nationalökonomie an der Universität Leipzig.



Dritte, stark vermehrte Auflage.

Leipzig,
Druck und Verlag von B. G. Teubner.
1902.





Meiner lieben Frau

gewidmet.



Vorwort zur zweiten Auflage.

Als ich vor wenig mehr als zwei Jahren die erste Auflage dieser Schrift in den Abhandlungen der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften veröffentlichte, handelte es sich um eine Anregung. Bei Gelegenheit einer Untersuchung über die älteren Formen der Arbeitsvereinigung und Arbeitsgemeinschaft hatte sich mir eine Reihe von Beobachtungen aufgedrängt, deren ich auf dem Wege einer rein ökonomischen Untersuchung nicht vollständig hatte Herr werden können, da sie einerseits nach dem Gebiete der Physiologie und Psychologie, anderseits nach dem der Sprachwissenschaft und Musik hinüberleiteten und namentlich für die Geschichte der Poesie, speziell der Metrik, wichtig zu werden versprachen. Ich hielt es zunächst nicht für ratsam, mich auf Gebiete zu wagen, auf denen ich aus Mangel der erforderlichen Sachkenntnisse Gefahr lief, alsbald zu straucheln. Auf der andern Seite erschien es mir als Pflicht, alles vorhandene Material, das mir erreichbar war, zu sammeln und mit diesem die Untersuchung so weit zu führen, daß sie von den in Betracht kommenden Fachwissenschaften übernommen und weiter verfolgt werden könnte. Immerhin hatte mich hierbei mein Weg bis zur Aufstellung einer neuen Theorie über die Entstehung der Poesie und der Musik geführt.

Nachdem die Schrift in überraschend kurzer Zeit vergriffen war, trat an mich die Frage der Veranstaltung einer neuen Auflage heran. Die Frage war nicht leicht zu entscheiden. Der Zweck der Anregung fremder Fachdisciplinen, den ich allein bei Herausgabe der Arbeit verfolgt hatte, schien genügend erfüllt. Allein es war mir

inzwischen viel neues wertvolles Material in die Hand gewachsen, und ich hatte auch manches, was ich bei der alten Auflage als nicht genügend ausgereift bei Seite hatte liegen lassen, so weit gefördert, daß es ohne Bedenken veröffentlicht werden konnte. Endlich schien der Gegenstand geeignet, weitere Kreise von Gebildeten zu interessieren. So habe ich mich zu einer durchgreifenden Umarbeitung einzelner Teile und zur Einfügung mehrerer neuer Abschnitte entschlossen, die einerseits den Gegenstand nach der ökonomischen Seite weiter aufhellen, anderseits in die ältere Geschichte der Volksdichtung tiefer eindringen wollen.

Die Untersuchungen, welche ich hier vorlege, wandeln durchweg auf noch unbetretenen Pfaden. Dies legte mir die Verpflichtung auf, das Urmaterial, auf welches sich die Beweisführung zu stützen hat, so vollständig als möglich und, soweit thunlich, auch in seiner ursprünglichen Gestalt mitzuteilen. Da die Zahl der Liederbeispiele in der neuen Auflage auf das Dreifache vermehrt worden ist und außerdem, soweit als möglich, Melodien beigegeben sind, so dürfte nunmehr der Stoff für die weitere wissenschaftliche Behandlung in genügender Menge vorliegen. Es wäre für mich und, wie ich nicht zweifle, auch für einen Teil der Leser bequemer gewesen, wenn ich, statt die Quellenbelege einzeln im Wortlaut vorzuführen, eine zusammenfassende Bearbeitung derselben hätte geben dürfen; aber eine solche hätte die Gefahr mit sich gebracht, daß die Originalbeobachtungen gerade in ihren charakteristischen Zügen verwischt und ihre wissenschaftliche Weiterbenutzung erschwert worden wäre. Man wird mir, hoffe ich, die vielen Anführungszeichen und auch einzelne Wiederholungen in den Citaten leichter verzeihen, als man mir die Unsicherheit einer ungenauen Wiedergabe fremder Beobachtungen verziehen haben würde.

Bei der Sammlung des Materials und der Übersetzung der Texte habe ich mich auch diesmal vielseitiger Unterstützung sowohl von Kollegen und Mitgliedern meines Seminars als auch sonst von Lesern der ersten Auflage zu erfreuen gehabt. Soweit das so Dargebotene benutzt werden konnte, sind die freundlichen Spender in den Anmerkungen namhaft gemacht worden. Ebenso habe ich bei der Auswahl der Musikstücke, bei der Korrektur und der Anfertigung des Registers bereitwillige Hülfe gefunden. Es ist mir Bedürfnis, allen, die mir und meiner Arbeit so ihr Wohlwollen bewiesen haben, auch an dieser Stelle herzlichen Dank zu sagen.

Leipzig, den 30. Mai 1899.

Vorwort zur dritten Auflage.

Trotz der Kürze der Zeit, welche seit dem Erscheinen der zweiten Auflage verflossen ist, hat die vorliegende Auflage abermals eine wesentliche Vermehrung des Thatsachenbestandes aufzuweisen, auf dem die Untersuchung beruht und damit auch eine Vertiefung des Beweisverfahrens. Schon äußerlich giebt sich dies darin zu erkennen, daß die Zahl der mitgeteilten Arbeitsgesänge sich um etwa siebenzig vermehrt hat, von denen ungefähr die Hälfte bis dahin ungedruckt war. Dagegen haben einige minder passende Belegstücke der früheren Auflagen gestrichen oder durch bessere ersetzt werden können. Um bei Citaten nach der zweiten Auflage die Auffindung der angeführten Stücke auch in dieser Auflage zu ermöglichen, ist eine vergleichende Tabelle der Nummern beider Auflagen beigefügt worden.

Zu einem erheblichen Teile ist der erfreuliche Materialzuwachs dem Umstande zu verdanken, daß wieder Leser der früheren Auflagen aus eigenem Antriebe meine Mitarbeiter geworden sind und daß man auch in der einschlägigen Litteratur die in dem Buche aufgestellten Gesichtspunkte zu berücksichtigen beginnt. Die neuen Funde haben natürlich das Gesichtsfeld der Untersuchung erweitert, zumal wo sie zu einer neuen Gruppierung der Thatsachen Veranlassung gaben, und wenn dadurch auch an den wesentlichen Ergebnissen der Arbeit kaum etwas geändert worden ist, so dürfen dieselben doch nunmehr erhöhte Zuverlässigkeit für sich in Anspruch nehmen.

Der Hauptzweck, den das Buch von Anfang an verfolgt hat: Bereitstellung und Vorbereitung des Materials für die Fachdisciplinen, ist auch für seine Neugestaltung maßgebend geblieben. Ich bin darum nicht in Versuchung gekommen, die Untersuchung über die Grenzen hinaus weiter zu führen, an denen der Boden unsicher zu werden anfängt. Auf der anderen Seite aber verbot mir auch das Interesse, welches die Ergebnisse der Untersuchung, insonderheit neuerdings auch bei Philologen und Musikern, gefunden haben, das Buch zu einer Materialsammlung werden zu lassen. Ich habe darum unter den sich darbietenden Stoffmassen sorgfältig Auslese gehalten, und durch sparsamere Einrichtung des Druckes ist es ermöglicht worden, daß der Gesamtumfang des Buches nicht seiner größeren Reichhaltigkeit entsprechend zu wachsen brauchte. Allen, die ihm seither ihre Teilnahme entgegengebracht und mich bei seiner Vervollständigung unterstützt haben, sei auch diesmal mein Dank ausgesprochen.

Leipzig, den 3. Dezember 1901.

Karl Bücher.

Inhalt.

Arbeit und Rhythmus.



I.

Die Arbeitsweise der Naturvölker.

Obwohl die Arbeit den Ausgangspunkt aller wirtschaftlichen Erscheinungen bildet, so ist doch ihr Wesen bis jetzt von den Nationalökonomen nur selten einmal gründlicher untersucht worden. Die meisten behandeln sie wie eine absolute ökonomische Kategorie und meinen schon ein Übriges gethan zu haben, wenn sie auch auf ihre psychologische und socialethische Seite eingehen. Sie suchen sie dann begrifflich von andern Arten menschlicher Thätigkeit (Spiel, Sport, Kunstübung, Körperbewegung aus Gesundheitsrücksichten u. dgl.) zu trennen und finden den Unterschied gewöhnlich in dem verschiedenen Zweck dieser Thätigkeiten. Arbeit soll nur die auf die Erzielung eines außer ihr gelegenen nützlichen Erfolgs gerichtete Bewegung sein; alle Bewegungen dagegen, deren Zweck in ihnen selbst liegt, sollen nicht Arbeit sein. Ob die Grenze hier für das Dasein der Kulturmenschen richtig gezogen ist, kann dahingestellt bleiben. Jedenfalls haben wir die Empfindung, daß die Arbeit etwas Besonderes, von allen andern Arten menschlicher Bethätigung Unterschiedenes und Unterscheidbares ist. Aber es scheint noch kaum einmal die Frage aufgeworfen worden zu sein, ob denn auf allen Stufen menschlicher Entwicklung eine solche

Grenze zwischen Arbeit und anderweitiger Thätigkeit zu ziehen ist und ob nicht vielleicht auch ihr Wesen im Laufe der Zeit Wandelungen unterworfen gewesen ist.

Man spricht freilich neuerdings viel von der zunehmenden Intensität der Arbeit; aber man versteht darunter doch bloß das wechselnde Verhältnis der Arbeitsmenge zur Arbeitszeit, betrachtet also die Arbeit als eine qualitativ feststehende, zu allen Zeiten gleichartige Größe, die sich messen und summieren läßt und von der die Menschen bald mehr bald weniger in eine Zeiteinheit zusammendrängen. Und die gleiche Auffassung liegt dem Begriffe der gesellschaftlich notwendigen Arbeit oder Arbeitszeit zu Grunde. Auch wenn man im Zusammenhang damit das physiologische Moment der Arbeit, das allerdings früher arg vernachlässigt wurde, jetzt mehr hervorkehrt[1]), so hat das doch ebenfalls nur den Sinn, daß man es mit einer zwar geistig bedingten, aber doch an sich unveränderlichen körperlichen Funktion zu thun zu haben glaubt.

Bei dieser Anschauung schien sich die ganze Aufgabe des historisch verfahrenden Forschers darauf beschränken zu können, die gesellschaftliche Organisation der Arbeit in ihren geschichtlich wechselnden Formen klar zu legen, und wenn er recht gründlich zu Werke gehen wollte, so warf er etwa noch die Frage auf, wie die Arbeit ursprünglich in die Welt gekommen sei. Man beantwortete sie in der Weise, daß man überall die wirtschaftliche Entwicklung mit einem Zustande beginnen ließ, in welchem die Arbeit verabscheut und lediglich als Last empfunden werde. Für diese Annahme konnte man sich mit gutem Grunde darauf

1) Vgl. Leo von Buch, Intensität der Arbeit, Werth und Preis der Waaren. Leipzig 1896.

berufen, daß in verschiedenen Sprachen die Ausdrücke für Arbeit (πόνοϲ, labor, travail, das mittelhochdeutsche arbeit) ursprünglich den Sinn von Not, Mühsal, Plage gehabt haben.[1]) Und die Ethnographie schien diesen sprachgeschichtlichen Beweis zu bestätigen, indem sie die Arbeitsscheu als einen hervorstechenden Charakterzug roher Naturvölker bezeichnete und mit zahlreichen Zeugnissen namhafter Beobachter von Tacitus bis auf den jüngsten Afrikareisenden belegte.[2]) „Paresse et sauvagerie sont synonymes". „Ihr höchstes Glück ist der Müßiggang"; „sie hassen jede Art der Arbeit". Nur die dringendste Not oder der härteste Zwang bringt sie zu einer widerwillig verrichteten Thätigkeit, und auch dies nur, wenn andere Mittel der Bedürfnisbefriedigung versagen.

Von diesem Ausgangspunkte, dem horror laboris, ausgehend, hat man dann einige weit verbreitete socialgeschichtliche Erscheinungen zu erklären versucht, wie das Vorkommen von ganzen Räubervölkern, die Sklaverei, den Brautkauf, die Überlastung der Frauen auf den primitiven Stufen der Kultur. Der Starke, meinte man, zwinge den Schwachen, für ihn zu arbeiten, indem er ihm mit gewaffneter Hand das Seine nehme oder ihn seiner Gewalt unterwerfe, um sich seine Körperkräfte dauernd dienstbar zu machen. Die Frau sei bei rohen Völkern bloßes Arbeitstier; so werde sie nur wirtschaftlich gewertet und erlange einen Preis auf dem Markte. Die Institution der

1) Vgl. G. Cohn, System der Nationalökonomie I, S. 195 — übrigens der einzige mir bekannte Versuch, der den in diesem Abschnitt verfolgten Gesichtspunkten einigermaßen Rechnung trägt.

2) Vgl. z. B. W. Schneider, Die Naturvölker I, S. 254 f.; Lippert, Kulturgeschichte der Menschheit I, S. 38; P. Lafargue, Le droit à la paresse, Paris 1883, und jetzt auch G. Ferrero in der Revue scientifique 4e Série, Tome 5 (1896), S. 231 ff.

Sklaverei sei eines der wichtigsten „Erziehungsmittel der Menschheit".

Das scheint alles einleuchtend, und doch hat diese Konstruktion schlimme Lücken. Ist unüberwindliche Faulheit der Menschen ältestes Erbteil, wie konnten sie dann überhaupt sich über die Daseinsstufe des früchtesammelnden und wurzelgrabenden Tieres emporheben? Räubervölker fänden nichts zu rauben, wenn nicht andere Völker arbeiteten und Vorräte anlegten. Und was die erzieherische Rolle der Sklaverei betrifft, so pflegen wir doch sonst als Grundbedingung jeder erfolgreichen Erziehung die anzusehen, daß der Erzieher selbst die Eigenschaften besitzt, welche er in andern erwecken soll. Gewiß hat die Sklaverei erfahrungsgemäß die Wirkung, daß sie die Arbeit der Verachtung anheimgiebt, den Herrenstand selber aber faul macht. Aber soweit die Geschichte reicht, sehen wir sie doch überall mit einem Zustand beginnen, in dem Herr und Knecht gleichmäßig sich an der Arbeit beteiligen, wenn auch die fernere Entwicklung die Last der Arbeit dem letzteren, den Genuß ihrer Früchte dem ersteren zuweist.

Wir müssen darnach den Versuch, die Entstehung und erste Entwicklung der Arbeit an ihr Gegenstück, die „angeborene Trägheit" des Menschen, anzuknüpfen, als mißlungen ansehen. Es handelt sich hier in der That um eine fable convenue, und wenn wir die zuverlässigeren Beobachter des Lebens der Naturvölker genauer befragen, so finden wir, daß dieselbe auf eine durchaus unzulässige Übertragung der socialethischen Vorstellungen unserer Kulturwelt zurückgeht. „Der Naturmensch leistet, im Ganzen genommen, oft ein nicht geringeres Maß von Arbeit als der Kulturmensch; aber er leistet sie nicht in regelmäßiger Weise, sondern gewissermaßen sprungweise und launenhaft.... Die angespannte, regelmäßige Arbeit,

das ist es, was der Naturmensch scheut."[1]) Den Eindrücken des Augenblicks gehorchend gewährt er eher das Bild der Vielgeschäftigkeit; aber es scheint ihm nicht ernst mit seinem Thun; er kennt keinen Unterschied zwischen Spiel und Arbeit, nützlicher und unterhaltender Thätigkeit.

Folgende Schilderung eines englischen Missionars[2]) dürfte auf alle primitiven Völker Anwendung erleiden: „In seinen täglichen Beschäftigungen sieht man den Neuseeländer selten mit einer mehrere Stunden anhaltenden Ausdauer einem Geschäfte obliegen. Denn da er die Zeit nicht richtig zu schätzen weiß, so ist es ihm etwas völlig Gleichgiltiges, wann dies oder jenes vollbracht sein wird. Seine ganze Lebensweise ist eine bloß desultorische, und es kann ihm nicht einfallen, seine Verrichtungen regeln zu wollen durch Festsetzung gewisser Stunden dafür. In allem der Natur folgend — bloß in der Mäßigung nicht, welche sie ebenfalls vorschreibt — ißt er bis zur Überfüllung des Magens, sobald ihn hungert, legt sich schlafen, sobald Müdigkeit und Schläfrigkeit sich einstellt, und beginnt einen Tanz oder einen Gesang, sobald er durch seine aufgeregten Lebensgeister den Sporn dazu in sich fühlt."

---

1) Ratzel, Völkerkunde, II, S. 120.

2) Nicholas, Reise nach und in Neuseeland (Bertuch'sche Bibl. der wicht. Reisebeschreibungen XVIII) S. 442. — Vgl. auch Finsch, Samoafahrten, S. 66, wo das Verhalten einer Gruppe Eingeborener von Neu-Guinea geschildert wird, die zur Errichtung eines Kohlenschuppens gemietet waren: „Die Arbeit wird oft unterbrochen; einige müssen rauchen, Betel essen, kochen oder ein bischen schlafen, wie sie das bei ihren eigenen Arbeiten gewohnt sind, und daran muß man sich gewöhnen, wenn überhaupt etwas geschehen soll. Denn diese Naturkinder kennen anhaltende Arbeit in u[illegible] überhaupt nicht, und bei allen Papuas und Kanaka[illegible] erste Eifer mächtig auf, erlischt aber ebenso schnell."

Das ist die Darstellung eines Lebens, das keinen äußeren Zwang kennt, keinen Beruf, keine sociale Pflicht, und in welchem jeder seine Thätigkeit lediglich nach den eigenen, unmittelbar sich geltendmachenden Bedürfnissen einrichtet, für die Befriedigung dieser Bedürfnisse aber doch ausschließlich auf die eigene Arbeit angewiesen ist. Dieses Leben ist, nach unserem Maße gemessen, plan- und ziellos; es kennt keine eigentliche Lebensfürsorge, keine Arbeits- und Mahlzeiten, keinen geordneten Wechsel zwischen Thätigkeit und Ruhe. Aber wenn ein solches Dasein auch nicht geregelt ist, so ist es doch vollkommen ausgefüllt; der Naturmensch würde es gegen kein anderes vertauschen[1]). So lange diese Daseinsbedingungen aber dauern, werden sie auch eine sittliche Auffassung des Lebens erzeugen, die der unsrigen schnurstracks zuwiderläuft. Daher jene unüberbrückbaren Gegensätze des wirtschaftlichen Verhaltens und des sittlichen Empfindens, wie sie uns so oft in Colonialländern zwischen Eingeborenen und Eingewanderten entgegentreten. Man hat immer geglaubt, daß es genüge, den „Wilden" die Technik unseres Ackerbaus, unseres Handwerks zu lehren, um ihn in raschen Schritten zur Höhe europäischer Wirtschaftskultur emporzubringen, und schloß auf bösen Willen, schlechte Charakteranlage, wenn es nicht gelang. Aber man übersah, was der Naturmensch mit sicherem Instinkte erkannte, daß unsere Kultur seinem physischen Wohlbefinden nichts hinzuzufügen vermag, daß unsere Gesittung ihm als Unfreiheit erscheinen muß. Daher die merkwürdige Erscheinung, daß manche Naturvölker nach jahrhundertelanger Berührung mit Europäern in ihrem wirtschaftlichen Verhalten keinen Schritt vorwärts gethan haben.

---

1) Vgl. die geistvollen Darlegungen von Peschel, Völkerkunde (2. Aufl.), S. 155 ff.

„Was die Beschäftigung der Indianer betrifft“ — heißt es in einer neueren Schilderung der Urbewohner Guyanas[1]) — „so ist es selbstverständlich, daß der überwiegend größere Teil aller Arbeit den Frauen zufällt; die Herren der Schöpfung beschäftigen sich am liebsten und vorwiegend mit gar nichts; mit Trinken, Schwätzen oder Liegen in der Hängematte vertrödeln sie ihre Zeit, Tage, Jahre — ihr Leben. Nur der Trieb der Selbsterhaltung und der eiserne Naturzwang veranlaßt sie, gewisse Arbeiten, die sie ihren Frauen nicht aufbürden können, selbst zu verrichten. Dazu gehört die Jagd auf Fische und Tiere des Waldes, der Bau der Hütten und der Corjale (Baumkähne). Irgend welche regelmäßige Arbeit will und wird der Indianer nie verrichten; ich glaube auch nicht, daß er dazu imstande ist. Wollte man ihn mit einer Peitsche zu einer solchen zwingen, so würde er sterben, ebenso wie etwa eine Katze bei uns, die man vor einen Hundekarren spannen würde. Durch Versprechen einer oder mehrerer Flaschen Branntwein, von Schießpulver, oder von Arzneien, die der Indianer gern gebraucht, kann der Europäer ihn wohl veranlassen, einen Fisch oder ein Stück Wild zu schießen, vielleicht selbst einen Baum zu fällen; sobald der Indianer aber sein Versprechen gelöst oder einmal einen Tag gearbeitet hat, wird er seinen Lohn fordern, denselben vertrinken, sich in seine Hängematte legen und die nächsten 8 oder 14 Tage zu keiner weiteren Arbeit zu bewegen sein. Mit den Leuten ist einfach gar nichts anzustellen. Dabei sind sie sehr geschickte Fischer und Jäger, und auch ihre Corjale werden gern von den Weißen gekauft.“

---

1) Joest, Ethnographisches und Verwandtes aus Guyana (Suppl. zu Bd. V des Intern. Arch. f. Ethnogr.), S. 83 f.

„Zur Jagd auf größere Tiere bedienen sie sich unserer Gewehre und Büchsen; Schildkröten, Fische und selbst Wasserschweine erlegen sie mit Bogen und Pfeilen. Sehr hübsche und praktische Ruder bezw. Schaufeln schnitzen sie aus Cedernholz und bemalen dieselben später zierlich mit allerhand Zeichnungen; ihre aus Mauritiusfasern, -blättern und -stengeln geflochtenen Segel bieten dem heftigsten Sturm Widerstand; dennoch arbeitet der Indianer nur aus Not oder zum Zeitvertreib."

„Viel thätiger sind ihre Frauen. Eine Indianer-Hausfrau muß außerordentlich viel arbeiten. Abgesehen von ihren Pflichten als Mutter, Köchin, Wäscherin, Spinnerin, Weberin, Last- und Arbeitstier im allgemeinen, hat sie die Maniok-, Bananen-, Pfeffer- u. s. w. -bäume und -felder in Ordnung zu halten, während sie den Rest ihrer Zeit durch Anfertigen von Töpfen, Körben u. s. w. ausfüllt, deren Erlös später, allerdings nicht von dem Gatten allein, vertrunken wird."[1])

Prüft man eine solche widerspruchsvolle Darstellung näher, so erkennt man, daß doch von diesen Naturmenschen im Ganzen eine recht ansehnliche Menge Arbeit geleistet wird, und zwar nicht bloß von den Frauen, sondern auch von den Männern. Nur steht diese Arbeit unter anderen

---

1) Livingstone, Letzte Reise (herausg. v. Waller) S. 265 faßt das Ergebniß seiner Beobachtungen an den Negern folgendermaßen zusammen: „Mein langer Aufenthalt hier giebt mir Gelegenheit zu beobachten, daß sowohl die Männer als die Frauen fast beständig thätig sind. Die Männer flechten Matten oder weben oder spinnen. Die einzige Zeit, wo ich die Leute müßig sehe, ist des Morgens, ungefähr um 7 Uhr, wo alle kommen und sich niedersetzen, um die ersten Strahlen der Sonne zu begrüßen, und selbst diese Zeit wird vielfach dazu benutzt, Perlen aufzuziehen." Vgl. auch die schöne Schilderung des Fleißes der Mandingo bei Mungo Park, Life and Travels p. 227.

Impulsen und Voraussetzungen als die des Kulturmenschen. Es ist Bedarfsarbeit, keine Erwerbsarbeit, Arbeit, auf die nicht bloß der Besitz, sondern auch der Genuß folgt. Und es ist sehr zu bezweifeln, ob diese Arbeit von dem Naturmenschen als Last empfunden wird, da sie freiwillig und oft in einem das unmittelbare Bedürfnis übersteigenden Umfange übernommen wird.

Allerdings erscheint, rein technisch betrachtet, diese Arbeit als außerordentlich mühevoll. Drei Dinge fallen dabei besonders ins Gewicht: die Unvollkommenheit der technischen Hilfsmittel, die Kompliciertheit der Arbeitsprozesse und der ausgesprochen künstlerische Charakter aller ihrer Produkte, die auf längere Dauer berechnet sind.

Die Unvollkommenheit der technischen Hilfsmittel tritt uns augenfällig in unseren Museen für Völkerkunde entgegen, wo neben einem außerordentlichen Reichtum an Gefäßen, Schmucksachen, Geräten, Flecht- und Webstoffen die Zahl und Mannigfaltigkeit der Werkzeuge auffallend gering ist. So vielerlei Anregung das Kunstgewerbe aus solchen Sammlungen schöpfen kann, so gering ist darum ihr Nutzen für die Technik[1]. Meist sind jene Werkzeuge oberflächlich dem menschlichen Gebrauch angepaßte Naturgegenstände (Steine, Keulen, Muscheln, Gräten, Knochen). Der Erfolg der Arbeit hängt fast ganz von der Gewandtheit und Muskelkraft des Arbeiters ab. Technische Fortschritte bürgern sich sehr langsam ein, weil sie immer nur in sehr kleinen Etappen sich vollziehen können, und weil die Erleichterung, welche sie gegenüber dem seitherigen Verfahren gewähren, zu gering ist, um die Mühe ihrer Anwendung lohnend erscheinen zu

1) Näheres über den Werkzeugbestand der Naturvölker bei Ratzel, Völkerkunde I, S. 86. 233. 478. 502.

lassen. Nichts kann darum unrichtiger sein, als jene gelehrten Konstruktionen, welche ganz neue Kulturepochen an das Aufkommen der Töpferei oder Eisenbearbeitung, die Erfindung des Pfluges oder der Handmühle knüpfen. Völker, welche das Eisen kunstgerecht zu Beilen und selbst zu Pfeifenröhren zu verarbeiten verstehen, bedienen sich noch jetzt hölzerner Speere und Pfeile[1]) oder bauen den Acker mit dem hölzernen Grabscheit, obwohl es ihnen an Rindern nicht fehlt, die den Pflug ziehen könnten. Den letzteren kennt überhaupt kein eigentliches Naturvolk[2]). Die ursprüngliche Landwirtschaft der Neger und der Polynesier, der Südasiaten und der Indianer ist eine intensive Gartenkultur[3]).

„Es ist seltsam", schreibt der frühere Ingenieur Mackay[4]), der als Missionar vierzehn Jahre in Ostafrika gelebt hat, „daß wohl bei allen Stämmen Innerafrikas die Eingeborenen keine andere Art, das Holz miteinander zu verbinden, kennen, als die des gewöhnlichen Zusammenbindens. Darum ziehen sie auch das mühsame Aushöhlen von Stämmen vor. Ruder sind unbekannt. Mit löffelartigen Hölzern bewegen sie das Boot vorwärts. Das strengt selbstverständlich sehr an, da dem Eingeborenen nichts vom Hebel oder irgend einem derartigen Kunstgriff bekannt ist, um sich Arbeit zu ersparen. In allem wird die Arbeit schlechtweg durch rohe Kraftanstrengung

1) Alexander M. Mackay, Pionier-Missionar von Uganda. Von seiner Schwester. Leipzig 1891. S. 196. Livingstone, Letzte Reise (herausg. von Waller, deutsche Ausgabe) I, S. 116.

2) Hahn, Die Haustiere und ihre Beziehungen zur Wirtschaft des Menschen. Leipzig 1896. Ratzel a. a. O. S. 86.

3) Beiläufig eine merkwürdige Illustration für den unhistorischen Charakter der Ricardo'schen Grundrentenlehre und der Thünen'schen Theorie.

4) a. a. O. S. 72.

bewältigt; daher sind die Menschen auch vor der Zeit abgenützt, weil sie eben mit ihrer Kraft nicht hauszuhalten verstehen. Sehr selten begegnet man einem alten Mann oder einer alten Frau. Ihre Kräfte sind im mittleren Lebensalter schon verbraucht, und dann sterben sie. Wohl giebt es Metall, aus welchem die Eingebornen Werkzeuge herstellen könnten. Eisen findet man fast überall; allein nur die Hacken, Speere und Pfeilspitzen werden daraus verfertigt; diese werden mit Aufwendung großer Kraft und auf ureinfachste Weise hergestellt."

Aus der Werkzeugarmut und der Unbekanntschaft mit wirksameren Verfahrungsweisen erklärt es sich, weshalb bei einzelnen Naturvölkern bestimmte Techniken eine so umfassende Anwendung gefunden haben, insbesondere die Flechtkunst, die Töpferei, die Leder- und Filztechnik, die Holzschnitzerei, während andere wieder gänzlich unentwickelt geblieben sind. Freilich nicht aus diesen Umständen allein. Die Natur hat ihre Gaben ungleich ausgeteilt, und jedes Volk hat natürlich nach dem zuerst gegriffen, was ihm die nächste Umgebung seines Wohnplatzes bot. Daraus ergab sich von selbst eine einseitige Entwicklung der technischen Fertigkeiten, deren Verteilung unter den Naturvölkern somit durch die Natur des Bodens bedingt erscheint[1]).

So erklärt es sich aber auch, weshalb wir eine Reihe der kompliciertesten Arbeitsprozesse schon auf sehr früher Stufe der wirtschaftlichen Entwicklung finden. Man denke nur an den Anbau und die Zubereitung des Reis, des Mais, der Durrah, des Waizen, das Dreschen, Reinigen, Enthülsen der Körner, das Mahlen auf der

1) Vgl. meinen Vortrag: Die Wirtschaft der Naturvölker, Dresden 1898, S. 21. Entstehung der Volkswirtschaft (3. Aufl.), S. 63 f.

Handmühle, das Brotbacken, an die umständliche Zubereitung der Maniokwurzel bei den Südamerikanern[1]), ferner an die Vorbereitung der Faserstoffe, das Spinnen und Weben, die Herstellung der Rindenzeuge, das Flechten nicht nur von Matten und Körben, sondern auch von wasserdichten Schüsseln und Flaschen, die Aushöhlung von Baumstämmen zu Kähnen und Mörsern mittels des Feuers oder der Steinaxt — alles Ketten außerordentlich langwieriger Operationen, die in jedem Glied großes Geschick und vielseitige Übung voraussetzen, und man wird sich leicht überzeugen, daß auch auf dieser untersten Stufe der Kulturentwicklung das Leben des Menschen nicht im Müßiggang verfließen konnte. Bis der Hanf oder Flachs gewonnen und zum rohen Gewebe verarbeitet ist, bedarf es einiger zwanzig verschiedener Verrichtungen, von denen manche, wie das Reffen, Brechen, Spinnen, Weben, dazu noch recht viel Geschick verlangen[2]). Die Bereitung der Maisfladen, die den Peruanern das Brot ersetzten, war so mühsam und zeitraubend, daß den damit beschäftigten Weibern kaum Zeit zu anderen Arbeiten blieb und man damit geradezu die Vielweiberei zu erklären versucht hat. Die Uaupés in Brasilien tragen an einer Schnur um den Hals Cylinder aus milchweißem Quarz. „Diese Steine erhalten sie roh aus dem fernen Westen, und ihre Politur und Durchlöcherung ist bei dem Mangel metallener Werkzeuge manchmal ein Werk zweier Generationen."[3]) Das

1) Joest a. a. O. S. 84. K. von den Steinen, Unter den Naturvölkern Centralbrasiliens. S. 60. 210. 490. Ratzel a. a. O. I, S. 509. Sapper, Intern. Archiv f. Ethnogr. X (1897), S. 55.

2) Ueber die Flachsbereitung der Neuseeländer und anderes hierher Gehörige vgl. die interessanten Ausführungen von E. Shortland, Traditions and Superstitions of the New-Zealanders (London 1856), S. 205 ff.

3) Martius, Zur Ethnographie Amerikas, zumal Brasiliens,

Weben der Lambas aus Rafiafaser auf Madagaskar schreitet so langsam vorwärts, daß es oft Monate dauert, ehe ein Stück fertig wird[1]). Wallace schätzt einen Zoll als täglichen Zuwachs an den schmalen Sarongs ländlicher Weberinnen in Süd-Celebes. Nordamerikanische Indianer sollen manchmal mehrere Monate brauchen, um eine Hängematte auf unvollkommenem Webstuhl zu Stande zu bringen[2]), und mehrere Jahre, um einen Baumkahn auszuhöhlen, sodaß das Holz bereits zu faulen beginnt, ehe das Werk beendet ist[3]).

Die Langsamkeit, mit welcher die Wilden ihre Arbeiten zu fördern pflegen, ist so groß, daß ein Beobachter das Fortschreiten ihrer Produkte mit dem Wachstum der Pflanzen verglichen hat. Man hat auch das ihrer Faulheit zugeschrieben; aber man bedenkt nicht, wie ungünstig die Umstände sind, unter denen diese Arbeiten verrichtet werden. Überall muß die schlecht oder gar nicht bewaffnete Hand das Werk liefern, und es wird eine Eigenschaft in hohem Maße in Anspruch genommen, die gerade dem Naturmenschen am meisten fehlt: die Ausdauer.

In einem seltsamen Gegensatze zu diesen Beobachtungen steht die unleugbare Thatsache, daß diese Völker so außerordentlich viel, nach unserem Empfinden durchaus überflüssige Arbeit verrichten. Es ist wohl kaum zu

---

S. 595. Ebenso lange Zeit brauchten die Neuseeländer, um eine ihrer Waffen aus Grünstein zu formen und zu schleifen: Reise der österr. Fregatte Novara, Beschreibender Teil, III, S. 115.

1) Ratzel a. a. O. I, S. 423 u. 399.

2) Bancroft, cit. bei Waitz, Anthropologie, III, S. 377.

3) Ferrero a. a. O. S. 332. — Am Tanganyika erfordert die Aushöhlung eines Baumkahns mehr als drei Monate; dabei sind die Nachbarn behilflich: Stanley, Wie ich Livingstone fand II, S. 150.

viel gesagt, wenn man behauptet hat, daß kein Lebensbedürfnis von ihnen eine solche Menge langwieriger Arbeitsverrichtungen erfordert, wie das Bedürfnis des Schmuckes: das Ordnen des Haares, die Bemalung des Körpers, das Tättowieren, die Anfertigung zahlloser Nichtigkeiten, mit denen sie die Gliedmaßen verzieren. Und dieselbe Neigung zu künstlerischer Ausgestaltung und Ausschmückung bethätigen sie bei der Anfertigung fast aller Gegenstände dauernden Gebrauchs. Viele von diesen sind spielerische Nachahmungen von Tierfiguren, und wo es das Material irgend gestattet, ist eine Neigung und ein Geschick für bildnerische Behandlung bethätigt, die ebensowohl wegen der Mühsal der Ausführung als wegen der Geduld, die sie erforderte, unser höchstes Erstaunen erregt. Selbst die armseligen nackten Waldvölker Centralbrasiliens haben einen außerordentlichen Reichtum der Ornamentik an ihren der Zahl nach sehr beschränkten Geräten und Werkzeugen [1]). Ebenso die auf der gleichen Stufe stehenden Papuas in Neu-Guinea. „Alle ihre Werkzeuge bestehen aus Holz, Stein, Muschel, Knochen; sie verstehen nicht die Gewinnung und Bearbeitung irgend eines Metalls. Betrachtet man aber ihre primitiven Holz-, Muschel- und Steingerätschaften, ihre Gefäße aus Kürbis- oder Kokosnußschale, wie sehen wir einen siegreichen Geschmack alles, auch das Kleinste durchdringen! Wenn man Hunderte von Gebrauchsgegenständen oder Waffen der Papuas durchmustert, so wird man selten oder nie ein einziges Stück finden, welches nicht wenigstens durch eine kleine Verzierung Zeugnis für den Schönheitssinn seiner Verfertiger ablegt, nicht etwas

---

1) Karl von den Steinen, Unter den Naturvölkern Centralbrasiliens, S. 241 ff.

an sich trägt, was über die gewöhnliche Nützlichkeit hinausgeht. Dazu die Vielgestaltigkeit und der Abwechslungsreichtum der Muster, die lebhafte und ebenso geschmackvolle Farbenfreudigkeit!"[1])

Das Rätselhafte dieser Erscheinung klärt sich ziemlich einfach auf. Zunächst wirkt künstlerisches Bilden und Gestalten an und für sich anregend und spornt beim Fortschreiten des Werkes immer wieder von neuem zur Thätigkeit. Aber auch mit der Vollendung des Geschaffenen erkaltet nicht die Freude an ihm. Wie der Körperschmuck das einzige Mittel ist, durch welches der primitive Mensch sich aus der Herde seiner Genossen heraushebt, sich im wahren Wortsinne auszeichnet, so bleibt auch jedes Erzeugnis seiner Hände fortgesetzt ein Zubehör seiner Persönlichkeit. Da in der Regel jeder sein Arbeitsprodukt auch selbst zu gebrauchen beabsichtigt, so teilt sich die Freude und die Ehre des Besitzes schon der Seele des Arbeitenden mit und ermuntert ihn um so mehr zur Ausdauer, je näher das Erzeugnis der Vollendung kommt. Das Erzeugnis selbst wieder trägt nach Ursprung und Bestimmung ein ausgesprochen individuelles Gepräge; als Verkörperung individueller Arbeit und als Ausrüstung für das Leben wird es recht eigentlich zu einem Stück der Person, die es schuf. Diese Auffassung geht so weit, daß man sich jener Dinge niemals entäußert, nicht einmal mit dem Tode. Bei vielen Völkern wird dem Einzelnen seine ganze bewegliche Habe mit ins Grab gegeben[2]), und die Sammler ethnographischer Museumsstücke stoßen anfänglich überall auf eine unüberwindliche Abneigung, Gegenstände

---

1) Semon, Im australischen Busch und an den Küsten des Korallenmeeres, S. 426 ff.

2) Vgl. meine Entstehung der Volkswirtschaft S. 27 ff.

täglichen Gebrauchs zu veräußern — eine Abneigung, die selbst bei solchen Dingen hervortritt, welche ohne große Mühe wieder zu ersetzen sind.

In dieser fortdauernden Gemeinschaft des Producenten und des Produkts liegt gewiß ein kulturförderndes, die Arbeitsmühe erleichterndes Moment. Was heute nur der bildende Künstler, der Dichter, der Gelehrte an ihren Werken erfahren, daß sie Ruhm bringen, das war gewiß ursprünglich jedem gelungenen Erzeugnis der Menschenhand eigen, und die Freude des Schaffens, die der Kulturmensch fast nur noch bei der Geistesarbeit recht empfindet, muß den Naturmenschen überall beseelt haben, wo er Geräte und Schmuck, Werkzeuge und Waffen hervorzubringen versuchte.

Damit hätten wir ein doppeltes Motiv zur Arbeit aufgedeckt, das dem Naturmenschen eigentümlich ist und das bei der gesellschaftlichen, für den Austausch erfolgenden Arbeit des Kulturmenschen fast ganz in Wegfall gekommen ist: die mit dem Schaffen an und für sich verbundene Befriedigung und die mit dem Besitze und Gebrauche des eignen Arbeitsproduktes verknüpfte Ehre. Aber diese Motive konnten doch bloß bei Gütern dauernden Gebrauches wirksam werden, nicht auch bei solchen raschen Verzehrs, bei denen künstlerische Ausschmückung überhaupt nicht in Betracht kommt, die Gebrauchsbestimmung aber nebensächlich ist, weil sie mit einmaligem Gebrauche untergehen. Und doch bilden Güter dieser Art die Hauptmasse der Produkte, und ihre täglich sich wiederholende Herstellung erfordert die langwierigsten und einförmigsten Verrichtungen. Man denke nur an die mühsame Zubereitung der Nahrungsmittel! Hier finden wir denn auch, daß die Arbeit immer nur dann unternommen wird, wenn das Bedürfnis der Stunde sie gebietet. Gebrauchs-

fertige Vorräte kennt der Haushalt der Naturvölker gewöhnlich nicht. Ein neuer Esser, der sich einstellt, setzt den Wirt in Verlegenheit. Er muß warten, bis das Korn gemahlen, das Brot gebacken ist, und es bildet einen stehenden Zug in den Reiseberichten, wie die Ankunft eines Fremden die Frauen zwingt, für ihre Arbeit die Nacht zu Hilfe zu nehmen[1]), da sie in ihrem regelmäßigen Tagewerk nur so viel zu schaffen vermögen, als der eigene Haushalt braucht.

Dennoch wird auch diese Arbeit geleistet, und zwar mit den armseligsten Hilfsmitteln in beschwerlichem, Geduld und Ausdauer forderndem Verfahren. Es muß also ein weiteres Moment vorhanden sein, welches der Mühsal der Arbeit das Gegengewicht hält, ihre Unlust überwinden hilft.

Man hat als solches einen »Thätigkeitstrieb« oder »Produktionstrieb« angenommen, dessen Befriedigung dem Menschen an und für sich Genuß gewähre. Bekanntlich hat Ch. Fourier diese Auffassung für sein kommunistisches System verwertet, und sie wird sich um so weniger leicht abweisen lassen, als die Beobachtungen bei Kindern sie zu unterstützen scheinen.

Aber gerade am Kinde, dessen Thun und Denken so oft uns das Verständnis primitiver Lebensführung vermitteln muß, finden wir die gleiche Unbeständigkeit im Handeln, den gleichen Mangel an Geduld und Ausdauer, die gleiche Neigung, rasch wechselnden Empfindungen sich hinzugeben. Und diese Eigentümlichkeiten treten doch nun einmal in schroffen Gegensatz zu der Notwendigkeit langwieriger, eine anhaltend gleichmäßige Kraftaufwendung

---

1) Vgl. A. Mackay a. a. O. S. 56. K. v. d. Steinen a. a. O. S. 268.

erfordernder Arbeitsprozesse. Die Thätigkeit des Kindes ist Spiel; sobald man ihr einen ernsten, mit Ausdauer zu verfolgenden Zweck setzt, erweckt dieselbe Beschäftigung, die eben noch — vielleicht in Nachahmung der Erwachsenen — mit Lust geübt wurde, Unlust und Widerwillen. Erst eine lange Erziehung überwindet die tiefe Kluft zwischen Laune und Pflichtgefühl.

Wir kommen also auch mit dem „Thätigkeitstrieb" um keinen Schritt der Lösung unserer Frage näher. Dagegen scheint die Feststellung, daß der sogenannte Thätigkeitstrieb beim Kinde mit dem Spieltrieb zusammenfällt, für unsere Betrachtung nicht ganz wertlos.

Es ist bekannt, daß auch die primitiven Völker Thätigkeiten, die den Charakter des Spieles tragen, mit großem Eifer und einer für uns unbegreiflichen Ausdauer üben. Zu diesen gehört in erster Linie der Tanz. Es giebt kaum eine Thatsache aus dem Leben der Naturvölker, welche besser festgestellt wäre als die allgemeine Verbreitung, die häufige und ausdauernde Übung des Tanzes[1]). Bei den verschiedensten Gelegenheiten wird er vorgenommen, und es scheint vergebliches Bemühen, ihn unter irgend eine gemeinsame Zweckbestimmung zu bringen, wie etwa die des Kultus, der Trauer, der Geschlechtsliebe. Auch die Unterscheidung von gymnastischen und mimischen Tänzen erschöpft den Reichtum seiner Erscheinungsformen keineswegs. Es sind diese Dinge aber auch für unseren Zweck nebensächlich. Genug, daß alle Naturvölker tanzen, tanzen bis zur Raserei und zur Erschöpfung

---

1) Vgl. Lubbock, Die Entstehung der Civilisation, übers. von Passow, S. 212 f. Ratzel, Völkerkunde I, S. 180. 188. 206. 319. 370. 465. Achelis, Moderne Völkerkunde, S. 436. Grosse, Die Anfänge der Kunst, S. 198 f.

ihrer Kräfte, oft bis die Tänzer mit blutigem Schaum vor dem Munde zu Boden sinken.

An diese Beobachtungen anknüpfend bemerkt Ferrero[1]) mit Recht, es könne unmöglich das Moment der körperlichen Ermüdung sein, welches den Wilden die Arbeit verhaßt macht. Der Hauptunterschied zwischen der produktiven Arbeit des Kulturmenschen und der Thätigkeit des Naturmenschen sei ein dreifacher. Die erstere gehe regelmäßig und methodisch, die letztere unregelmäßig und stoßweise vor sich. Die erstere fordere deshalb von dem Arbeiter eine Willensanstrengung, um die Widerstände zu überwinden, welche sein Organismus der Arbeit entgegensetze, die letztere löse nur die in den psychischen Centren angehäufte Nervenkraft aus. Sodann bedürfe die Arbeit des Kulturmenschen bei ihrer Ausführung immer erneuten Nachdenkens und erneuter Willensbethätigung; jeder einzelne Akt wolle überlegt sein, während der Tanz und ähnliche Lieblingsbeschäftigungen der Wilden sich automatisch vollzögen. Der Tänzer habe nur beim Beginne des Tanzes eine Anstrengung nötig, um seine Muskeln in Bewegung zu setzen; dann aber rufe jede vollendete Bewegung eine neue ohne weitere Willensbethätigung hervor, und die Schnelligkeit der Bewegungen steigere sich ebenso in ihrem weiteren Verlaufe automatisch wie die Aufregung des Tanzenden. Endlich wecke der Sport den Wilden Lustgefühle, welche mit der Verdunkelung des Bewußtseins sich einstellen sollen, während die produktive Arbeit Unlust erzeuge, die mit der fortgesetzten Spannung der Aufmerksamkeit in Zusammenhang gebracht wird.

Darnach sei das Widerstreben des primitiven Menschen gegen die Arbeit psychischen Ursprungs; nicht die Ermüdung

---

1) a. a. O. S. 333.

der Muskeln veranlasse es, sondern die Abneigung gegen jede Geistes- und Willensanstrengung. Alle Thätigkeiten dagegen, die wie der Tanz zwar einen sehr hohen Grad der Erschöpfung und Ermüdung zulassen, aber nur eine sehr geringe Anstrengung des Denkens und Wollens erfordern, seien dem Naturmenschen angenehm, weil sie ihm ein bequemes Mittel böten, „die in den Organen des Geistes angehäufte Nervenkraft zu entladen, ohne jenen Zustand geistiger Trägheit, in dem er sich so wohl befinde, zu stören.“

Es mag dahingestellt bleiben, ob diese Analyse nach der psychologischen Seite völlig zutreffend ist; unrichtig ist ganz gewiß die Anwendung, welche Ferrero von dem Ergebnisse, zu dem er gelangt ist, macht, um die beiden einzigen Arbeiten, in denen die Wilden nach seiner Ansicht sich auszeichnen sollen, Jagd und Krieg, zu erklären. Letztere beiden Beschäftigungen sollen nämlich bei diesen Völkern einen vorzugsweise automatischen Charakter annehmen; die «éléments intellectuels et volitifs» sollen bei ihnen eine geringe Rolle spielen. Dies widerspricht allen direkten Beobachtungen, welche vielmehr den Scharfsinn, die Schlauheit, die Umsicht der primitiven Jagd und Kriegführung immer wieder konstatiert haben. Es muß also die Vorliebe der Naturvölker für diese beiden Thätigkeiten, die ihrem Nachdenken und ihrer Entschlossenheit so vielerlei nicht vorauszusehende Aufgaben stellen, in anderer Weise erklärt werden.

Eins aber ist gewiß von Wert in der Arbeit des italienischen Gelehrten, wenn auch dieser Wert bloß ein methodischer ist. Ich meine das Ausgehen von einer Thätigkeit, die nicht Arbeit ist, die aber der Naturmensch anerkanntermaßen mit Lust und Ausdauer auszuüben pflegt: dem Tanze. Es ist kein Zweifel: können wir eine

wesentliche Eigentümlichkeit dieser Thätigkeit feststellen, auf welche sich jene Vorliebe für sie zurückführen läßt, so haben wir damit einen wichtigen Anhaltspunkt dafür gewonnen, wie eine Arbeit beschaffen sein muß, um der Natur jener primitiven Menschen zu entsprechen. Und können wir die gleiche Eigentümlichkeit in dem Produktionsverfahren der letzteren auffinden, so ist damit gewiß eines der Vehikel entdeckt, welche an der Erziehung des Menschen zur Arbeit mitgewirkt haben.

Von allen Momenten, welche Ferrero am Tanze der Wilden wichtig schienen, ist nur eines, welches der zuletzt von mir gestellten Anforderung entspricht: sein automatischer Charakter. Aber die aus den dunkelsten Partien des Seelenlebens hergeholte Erklärung, welche Ferrero für diesen vorbringt, kann uns nicht genügen, da sie nicht bis auf den Grund der Sache dringt. Ich habe im folgenden Abschnitte versucht, diesem letzteren von einem anderen Ausgangspunkte näher zu kommen.

II.

Rhythmische Gestaltung der Arbeit.

Bei jeder Arbeitsaufgabe, die dem Menschen gestellt werden kann, läßt sich eine doppelte Seite unterscheiden: eine geistige und eine körperliche. Der geistige Bestandteil der Aufgabe ist noch nicht erledigt, wenn die Notwendigkeit der Arbeit erkannt und der Wille zu ihrem Vollzug geweckt ist. Vielmehr beginnt er dann erst. Denn er besteht im Wesentlichen darin, die technischen Mittel zu erkennen, durch welche das erstrebte Ziel am vollkommensten erreicht werden kann. Je öfter diese Mittel im Verlaufe des Arbeitsprozesses wechseln, um so häufiger wiederholt sich jene geistige Operation, um so mehr Überlegung ist im Ganzen erforderlich.

Die körperliche Aufgabe des Arbeiters läßt sich überall auf die Hervorbringung einfacher Muskelbewegungen zurückführen[1]). Jede fortgesetzte Inanspruchnahme des gleichen Muskels bringt Ermüdung hervor, und dies um so mehr, je andauernder der Muskel angestrengt wird und je ungleicher die Kraftaufwendung ist, welche die einzelnen Bewegungen erfordern.

Die Nutzwirkung jeder Arbeit steht unter der Voraussetzung, daß der Arbeitende in jedem einzelnen Falle

---

1) Vgl. Gossen, Entwicklung der Gesetze des menschlichen Verkehrs, S. 35 f.

die nötige Muskelbewegung richtig erkennt und die erforderliche Kraftaufwendung zuverlässig abschätzt. Je mehr dies der Fall ist, je mehr einander das geistige und körperliche Element der Arbeit durchdringen, um so gedeihlicher schreitet sie fort, um so seltener werden Bewegungen sein, die mit dem zu erzielenden Nutzeffekt im Mißverhältnis stehen.

Nun ist es eine alltägliche Beobachtung, die ebensowohl bei Kindern wie bei Erwachsenen auf niederer Kulturstufe gemacht werden kann, daß sie selten bei einer Thätigkeit lange aushalten, daß sie ihrer in dem Maße rascher überdrüssig werden, als sie anhaltend gespannte Aufmerksamkeit und fortgesetzte Anstrengung erfordert. Die Ursache liegt zweifellos nicht allein in dem Umstande der Ermüdung des einseitig in Anspruch genommenen Muskels, sondern auch in der Thatsache der dauernden geistigen Anspannung. Es kann aber dieses letztere Moment bis zu gewissem Grade dadurch aufgehoben werden, daß es ganz oder teilweise ausgeschaltet wird. Dies ist dadurch möglich, daß an Stelle der vom Willen geleiteten die automatische (rein mechanische) Bewegung gesetzt wird[1]. Die letztere aber tritt ein, wenn es gelingt, die Kräfteausgabe bei der Arbeit so zu regulieren, daß sie in einem gewissen Gleichmaß erfolgt und daß Beginn und Ende einer Bewegung immer zwischen denselben räumlichen und zeitlichen Grenzen liegen. Durch die in den gleichen Intervallen erfolgende und gleich starke Bewegung desselben Muskels wird das hervorgebracht, was wir Übung nennen; die einmal in Thätigkeit gesetzte, in bestimmten zeitlichen und dynamischen Maßverhältnissen wirkende körperliche Funktion setzt sich mechanisch fort,

---

1) Vgl. Wundt, System der Philosophie, S. 584 f.

ohne eine neue Willensbethätigung zu erfordern, bis sie durch das Eingreifen eines veränderten Willensentschlusses gehemmt, unter Umständen auch beschleunigt oder verlangsamt wird.

Es ist eine allgemeine Erfahrung, daß Arbeiten um so mehr ermüden, je geringer die Übung ist, mit der sie vollzogen werden. Ihre Begründung findet sie wohl darin, daß das Maß der aufzuwendenden Energie in der Regel bald zu groß, bald zu klein bemessen wird und darum ein unwirtschaftlicher Kräfteverbrauch stattfindet. Alle Übung ist Anpassung; die Muskelbewegungen werden an eine Regel gebunden; ihr Stärkegrad wechselt nicht in unsicherem Tasten; die Ruhepunkte und Erholungsmomente zwischen den einzelnen Bewegungen werden mit der Kraftausgabe in Einklang gebracht und in ihrer Zeitdauer ebenso bestimmt, wie es die Bewegungen selbst sind.

Nun haben wir für die Zeitdauer einer Bewegung keine unmittelbare Wahrnehmung und kein absolutes Maß; wohl aber wissen wir, daß eine Bewegung sich um so leichter gleichmäßig gestalten läßt, je kürzer sie währt. Die Messung wird hierbei erheblich dadurch erleichtert, daß jede Arbeitsbewegung sich aus mindestens zwei Elementen zusammensetzt, einem stärkeren und einem schwächeren: Hebung und Senkung, Stoß und Zug, Streckung und Einziehung u. s. w. Sie erscheint dadurch in sich gegliedert, und dies hat zur Folge, daß die regelmäßige Wiederkehr gleich starker und in den gleichen Zeitgrenzen verlaufender Bewegungen uns immer als Rhythmus entgegentreten muß.

Daß der nach festem Maßverhältnis geregelte Gang gleichmäßig sich fortsetzender Arbeiten in der That die Tendenz hat, sich rhythmisch zu gestalten, gelangt uns am meisten zum Bewußtsein bei den zahlreichen Verrichtungen,

bei welchen die Berührung des Werkzeugs mit dem Stoff einen Ton abgiebt und wo wir aus den lauten, in gleichen Zwischenräumen auf einander folgenden Schlägen oder Stößen ebensowohl auf die gleiche Stärke der sie hervorbringenden Kraft, als auf das gleiche Zeit-(und Raum-)Maß der sie begleitenden Bewegungen schließen müssen. Der Schmied, der Schlosser, der Klempner, der Keßler lassen den Hammer in gleichem Takte auf das Metall niederfallen; der Tischler läßt die Stöße des Hobels, der Säge, der Raspel, der Ziehklinge in gleichen Zeitabschnitten auf einander folgen, und wer kennt nicht den eigenartigen Laut des Schusterhammers, der Flachsbreche, des Weberschiffchens, der Zimmermannsaxt, der Pflasterramme, des Steinmetz-Meißels!

Diese Beispiele ließen sich noch außerordentlich vermehren. Namentlich findet sich im Bereiche der haus- und landwirtschaftlichen Verrichtungen eine ganze Reihe von solchen, in welchen irgend ein Ton den Takt der Arbeit markiert. Dieser Ton fällt in der Regel ans Ende der einzelnen Arbeitsbewegung, und es ist kein Zweifel, daß das Festhalten eines gleichen Zeitmaßes der Bewegung dadurch erleichtert wird. Er ist das Kennzeichen des Arbeits-Rhythmus; aber er ist an sich kein Ton-Rhythmus. Dieser entsteht erst, wenn die Töne in Stärke und Höhe oder Dauer sich differenzieren, und es geht dann dem Arbeits-Rhythmus ein Ton-Rhythmus korrespondierend zur Seite.

Auch solche Rhythmen begleiten manche Arbeiten. Wenn die Magd den Boden schruppt, ergiebt das Hin- und Herziehen des Schruppers Töne von wechselnder Stärke. Ebenso erzeugt das Ausholen und Einschlagen der Sense beim Grasmähen verschieden starke und verschieden lange Geräusche. Ähnlich beim Hin- und Her-

werfen des Weberschiffchens, wo die verschiedene Kraft der rechten und linken Hand oder die Absicht des Arbeiters verschiedene Töne hervorbringt, denen in regelmäßigem Wechsel das Treten der Schäfte sich beimischt. Selbst bei sehr wenig dafür geeignet scheinenden Arbeiten, wie dem Worfeln des Getreides, dem Aufladen von Sand, läßt sich ein solcher Ton-Rhythmus beobachten (Einstoßen der Schaufel, Wegschleudern und Auffallen der Getreide- oder Sandkörner). Dieses Element kann willkürlich verstärkt werden. Der Küfer erzeugt beim Antreiben der Faßreife durch Hammerschläge von wechselnder Stärke eine Art Melodie, und der Fleischerbursche bringt mit seinen Hackmessern ganze Trommelmärsche zu Stande.

Natürlich ist der Ton-Rhythmus in allen diesen Fällen nichts Selbständiges, sondern wird durch den Rhythmus der Arbeit bedingt. Dennoch darf nicht bezweifelt werden, daß auch der Ton-Rhythmus seine Bedeutung für die Intensität der Arbeit hat. Nicht nur daß er das Festhalten eines gleichen Zeitmaßes der Bewegung unterstützt; er übt auch zugleich durch das ihm innewohnende musikalische Element eine incitative Wirkung aus und unterstellt die Arbeit selbst der Kontrole aller derjenigen, die ihren Schall vernehmen können. Man wird also sagen dürfen, daß der Ton-Rhythmus die Arbeit erleichtert und fördert.

Dies erkennt man am besten an solchen Fällen, wo die Einzelarbeit zwar einen einfachen Schall ergiebt, die Arbeitsbewegung aber selbst sich weder in Teilbewegungen zerlegen noch auch wegen des dabei erforderlichen Kraftaufwandes in kurzen Zeitabschnitten wiederholen läßt. Der einzelne Arbeiter ist hier immer in Versuchung, nach jedem Stoß oder Schlag sich eine Ruhepause zu gönnen, und er verliert dadurch das Gleichmaß

der Bewegungen. Dagegen kann eine Regulierung der letzteren dadurch herbeigeführt werden, daß ein zweiter oder dritter Arbeiter hinzugezogen und mit dessen Hilfe ein kürzerer Takt erzielt wird[1]). Jeder Arbeiter bleibt für sich selbständig, nur daß er seine Bewegungen nach denen seines Genossen einrichtet. Es handelt sich also nicht darum, daß die Größe der Arbeitsaufgabe eine Verdoppelung oder Verdreifachung der Kräfte erfordert, sondern nur darum, daß die Einzelkraft einen bestimmten Rhythmus der Bewegung nicht festzuhalten imstande ist.

Beispiele bieten sich am häufigsten bei Schlag- und Stampfbewegungen. Der einzelne Schmied, welcher die glühende Niete in zwei zu verbindende Eisenstücke einzutreiben hat, vermag den schweren, mit beiden Händen zu lenkenden Hammer nicht so regelmäßig zu führen, daß die Schläge in gleichen Zeitabschnitten auf einander folgen. Hebung und Senkung des Hammers lassen sich auch nicht so von einander trennen, wie etwa bei der Bewegung einer Säge der Vor- und Rückstoß, sodaß die eine Bewegung in zwei kürzere Abschnitte zerlegt wäre. Denn der erhobene Hammer findet in der Luft keinen Ruhepunkt. Wird jedoch ein zweiter Arbeiter zu Hilfe genommen, so ergiebt sich sofort ein kürzerer Takt. Beide müssen ihre Bewegungen dergestalt einrichten, daß, wenn der Hammer des Einen den Kopf der Niete trifft, der Hammer des Andern in der Luft den höchsten Punkt erreicht hat; sie dürfen sich nicht auf ihrem Wege treffen. Jeder vollzieht die ganze Bewegung mit der gleichen Schnelligkeit; für jeden aber wird sie auch durch den

---

1) Unter Umständen kann auch schon die zweite Hand diesen Dienst thun, z. B. beim Melken, wo der Schall der fallenden Milch im Eimer den Takt markiert.

Taktschall des Andern in zwei kürzere Abschnitte zerlegt. Zugleich aber tritt eine wenn auch noch so leise Verschiedenheit der Töne der beiden Hämmer hervor, mag dieselbe durch die verschiedene Stellung der Arbeitenden, die verschiedene Hubhöhe des Werkzeugs oder die verschiedene Energie, mit der es geführt wird, hervorgerufen sein. Damit gesellt sich auch hier zum Arbeits-Rhythmus der Ton-Rhythmus.

Der gleiche Vorgang läßt sich beim „Zuschlagen" in jeder Dorfschmiede beobachten[1]), beim Behauen eines Stammes durch zwei Zimmerleute, beim Bläuen der Leinwand oder dem Ausklopfen der Teppiche durch zwei Mägde. Das bekannteste Beispiel aber ist das Dreschen mit dem Flegel, bei welchem der richtige Takt erst durch das Zusammenwirken von drei oder vier Arbeitern erzielt wird. Und wer hat noch nicht das Einrammen von Pflastersteinen beobachtet, bei welchem im Anfange ein gewisses Probieren sich bemerkbar macht, bis alle das rechte Maß der Bewegung gefunden haben, und die schweren Eisenrammen alle in gleichen Zeitfristen niederfallen.

In diesen Fällen kann die Aufbietung eines zweiten oder dritten Arbeiters an sich den Effekt der Kraftaufwendung des Einzelnen nur verdoppeln oder verdreifachen; aber dennoch hat diese einfachste Art der Arbeitsgemeinschaft auch eine Steigerung der Produktivität zur Folge, indem sie die Kraftausgabe und die Ruhepausen für jeden gleichmäßig regelt. Der Einzelne läßt die Hände sinken oder verlangsamt doch das Tempo der Be-

1) Schon von Virgil, Georg. IV, 174 f. beschrieben:
Illi inter sese magna vi brachia tollunt
In numerum versantque tenaci forcipe ferrum.

wegungen, wenn er müde wird. Die gemeinsame Arbeit regt zum Wetteifer an[1]; keiner will an Kraft und Ausdauer hinter dem andern zurückstehen, und überdies tönt der laute Pulsschlag der Arbeit in die Ohren der Nachbarn, deren Spott bei zu häufiger Unterbrechung oder zu lässigem Gange der Schläge nicht zu säumen pflegt.

Noch deutlicher tritt dieser Zwang für den schwächeren Arbeiter, es dem stärkeren gleich zu thun, in solchen Fällen hervor, wo die Arbeiter reihenweise gruppiert auftreten und das Fortschreiten der Arbeit des Einen von der Thätigkeit des Andern abhängig ist. In einer Reihe von Mähern, welche auf der Wiese stehen, muß jeder Einzelne gleichmäßig seine Schwade bewältigen, wenn er seinen Nachmann nicht aufhalten oder fürchten will, von dessen Sense getroffen zu werden. In einer Kette von Handlangern, welche einander die Ziegelsteine für einen Bau zureichen oder -werfen, muß jeder Folgende gleich rasch abnehmen, wenn er nicht die ganze Arbeit ins Stocken bringen und fürchten will, daß die Steine des Nachbars, die er mit den Händen auffangen soll, seine Schienbeine treffen oder beim Werfen in die Höhe die unten Stehenden verletzen.

Dieses gegenseitige Anpassen ruft somit auch bei Arbeiten, welche sich lautlos vollziehen, einen gleichgemessenen Rhythmus in den Bewegungen hervor und wird damit zu einem disciplinierenden Element von der allergrößten Bedeutung, insbesondere für unqualificierte Thätigkeiten, wie sie auf primitiven Stufen der Wirtschaft überwiegen. Zu seiner höchsten Ausbildung gelangt dasselbe bei den

---

1) Sehr schön beobachtet von Homer, Od. 6, 92, wo Nausikaa und ihre Mägde mit den Füßen Wäsche stampfen: στεῖβον ἐν βόθροισι θόως ἔριδα προφέρουσαι.

taktischen Bewegungen des Heeres, wo es immer darauf ankommt, eine Vielheit von Menschen zur vollkommenen Einheit der Kraftentfaltung zu erziehen, und wo jedes Verfehlen des Tempo durch einen Einzelnen die Gesamtwirkung beeinträchtigt.

So hoch man auch den Wert der eben angeführten Unterstützungsmittel des Rhythmus der Arbeit schätzen mag, man darf darum nicht glauben, daß der Rhythmus fehle, wo eine Dauerarbeit sich geräuschlos oder ohne den Zwang gegenseitiger Anpassung vollzieht. Man beobachte das Stricken, das Nähen mit der Hand, das Säen, das Heuwenden, das Schneiden des Korns mit der Sichel, das Umgraben des Bodens mit dem Spaten, das Falzen der Bogen in einer Buchbinderei, das Ablegen des Satzes in einer Druckerei, das Geldzählen des Kassiers in einem Bankgeschäft — überall wird man das Gleichmaß der Bewegungen, überall das Streben erkennen, komplicierte oder längere Bewegungen in einfache oder kurze Abschnitte zu zerlegen und die aufgewendete Kraft der geforderten Leistung genau anzupassen. Selbst wenn wir eine Reihe gleicher Buchstaben oder Zahlen schreiben, verfallen wir unwillkürlich in diesen Rhythmus der Bewegungen, und auch die Leistungen unserer Hand werden damit immer gleichartiger.

Wir können darnach die Tendenz zu rhythmischer Bewegung für alle Arbeitsverrichtungen in Anspruch nehmen, die sich gleichmäßig wiederholen. Solche Arbeiten sind aber zugleich auch die ermüdendsten, weil sie anhaltend die gleiche Körperhaltung bedingen und denselben Muskel fortgesetzt in gleicher Weise in Anspruch nehmen, während wechselnde Thätigkeiten, weil sie eine wechselnde Haltung des Körpers erlauben und verschiedene Muskeln beanspruchen, für jeden immer wieder kürzere oder längere

Erholungspausen bringen. Sicher regelt bei jenen das Gleichmaß der Bewegung den Kräfteverbrauch in der denkbar sparsamsten Weise.

Weiter kann auf die physiologische Seite unseres Gegenstandes hier nicht eingegangen werden. Dem Laien legt sich der Gedanke von selbst nahe, den schon Aristoteles ausgesprochen hat mit den Worten, daß der Rhythmus unserer Natur gemäß sei. Die Lungen- und Herzthätigkeit, die Bewegung der Beine und Arme beim Gehen vollziehen sich unter gewöhnlichen Umständen rhythmisch oder haben doch eine Tendenz dies zu thun, und es wäre möglich, daß schon die Regelung der Atmung eine rhythmische Gestaltung fortgesetzter gleichartiger Muskelbewegung erforderte.

Wie dem sein mag, sicher ist, daß der nackte Mensch eine größere Neigung und Leichtigkeit der rhythmischen Körperbewegung hat als der bekleidete, und daß auf niederen Stufen der menschlichen Entwicklung die Zahl der langwierigen, gleichmäßig fortzusetzenden Arbeiten bei weitem überwiegt. Dies schon aus dem Grunde, weil bei den Naturvölkern die rohe Muskelkraft der Hände und Füße vieles in unendlich langer Zeit zu leisten hat, was bei uns mit vollkommneren Werkzeugen in wenigen Minuten bewerkstelligt wird. Wir müßten darum schon von vornherein annehmen, daß der Rhythmus der Arbeit bei den Naturvölkern verbreiteter sein werde als unter den Kulturvölkern, auch wenn wir nicht zahlreiche und zuverlässige Zeugen dafür besäßen.

Schon der alte Kulturhistoriker Meiners faßt sein Urteil über den „musikalischen Geschmack" der Neger dahin zusammen: „Sie mögen gehen, tanzen, singen, spielen oder arbeiten, so thun sie alles nach dem Takt, den die dümmsten Neger ohne allen Unterschied viel genauer be-

obachten, als unsere Soldaten und Tonkünstler nach langer Beobachtung und Uebung[1])." Der englische Reisende Doughty[2]) bemerkt von den Arabern, daß sie das Stampfen der Kaffeebohnen im Mörser „in rhythmischer Weise bewerkstelligen, wie all ihre Arbeit". Max Buchner[3]) spricht von dem „taktmäßigen Lärm der Tapaklöppel", der für ein polynesisches Dorf „ebenso charakteristisch und stimmungsvoll sei, wie bei uns auf den Dörfern im Herbste das Dreschen". Bei der Bereitung der Kawa muß das Auspressen der gekauten Wurzeln „unter gewissen gesetzmäßigen Bewegungen der Arme geschehen, worauf noch immer großes Gewicht gelegt wird"[4]). „In Harar lockern die Galla neben der Arbeit mit dem Pfluge in der Weise den Boden, daß sie ihn mit einem zwei Meter langen Holzstocke, der mit einen Eisenstücke oder Stein am oberen Ende beschwert ist, zunächst anstechen oder aufreißen und dann mit einem Karste die Schollen zerdrücken oder mit einem Holzspaten das Erdreich weiter lockern. Die Arbeit geht in der Art von Statten, daß je vier Personen sich neben einander stellen und in gleichmäßigem Takte zusammen je ein Stück Erde mit den Karsten so lange aufbrechen, bis das Feld aufgestochen ist[5])." Endlich schildert ein französischer Bericht[6]) die Aussaat des Reises auf Madagascar folgendermaßen:

---

1) Ueber die Natur der afrikanischen Neger im „Götting. histor. Mag." VI, 3, 1790.

2) Travels in Arabia deserta I, S. 244; vgl. II, S. 358 f.

3) Reise durch den Stillen Ocean S. 245; vgl. Ratzel a. a. O. I, S. 222.

4) Buchner a. a. O., S. 209.

5) Paulitschke, Ethnographie Nordost-Afrikas (Berlin 1893) I, S. 216.

6) Les Colonies françaises (1889 bei Gelegenheit der Weltausstellung erschienen) I, S. 309.

„Die Malgaschen gebrauchen den Pflug nicht, sondern begnügen sich damit, den Boden mit einem Spaten umzugraben. Die Bestellung des Landes ist Sache der Frauen und Mädchen. Sie rücken in einer Reihe über das Feld vor, in der Hand einen zugespitzten Stock, mit welchem sie kleine Gruben auswerfen. In diese Gruben legen sie je einige Reiskörner und scharren sie dann mit dem Fuße zu. Diese Verrichtung wird mit ziemlich großer Regelmäßigkeit und in einem sehr scharf hervortretenden Rhythmus vollzogen, was diesen Frauen das Aussehen einer Truppe von Tänzerinnen giebt."

Sehen wir hier den Arbeitsrhythmus selbst bei solchen Verrichtungen beobachtet, wo man ihn gar nicht vermuten möchte, so wird es einer weitern Häufung von Zeugnissen nicht bedürfen, um darzuthun, daß das rhythmische Element in der Arbeit der Naturvölker außerordentlich verbreitet ist. Nur drei Beispiele seien noch angeführt, welche die oben erwähnte Herbeiführung des Rhythmus durch Zusammenwirken mehrerer Personen besonders anschaulich zeigen.

Der englische Missionar Mariner[1]) schildert die Bereitung des Rindenstoffes Gnatuh auf den Tonga-Inseln folgendermaßen: „Das Schlagen (der vorher in Wasser aufgeweichten Rinde) geschieht mit einem Schlägel, der einen Fuß lang und einen Fuß dick, auf der einen Seite glatt und auf der anderen gekerbt ist. Der Bast, welcher

1) Nachrichten über die Tonga-Inseln (Bertuch'sche Bibliothek XX), S. 522. Die gleiche Technik findet sich auf zahlreichen andern Südsee-Inseln (vgl. v. Bülow im Intern. Archiv f. Ethnogr. XII [1899], S. 66 ff. Les Colonies françaises IV, S. 79. 340); ferner in Madagaskar (Sibree, Madag. S. 238), in Uganda (Kollmann, Der Nordwesten unserer ostafr. Kolonie, S. 22) und sonst in Ostafrika: Livingstone, Letzte Reise I, S. 191.

2—5 Fuß lang und 1—3 Zoll breit ist, wird auf einen hölzernen, 6 Fuß langen und 9 Zoll breiten und dicken Balken gelegt, der durch Stücke Holz an jedem Ende ungefähr einen Zoll hoch über den Boden erhoben ist, sodaß er ein wenig schwankt. Zwei oder drei Frauen sitzen gewöhnlich an demselben Balken, jede legt ihren Bast quer über denselben, und während sie ihn mit der rechten Hand schlägt, bewegt sie denselben mit der linken hin und her. Sie schlagen gewöhnlich nach dem Takte. Früh am Morgen bei stiller Luft klingt das Gnatuh-Schlagen gar hübsch, indem manche Töne aus der Nähe erschallen, andere sich in der Ferne verlieren, einige rasch aufeinander folgen, andere langsamer, alle aber äußerst regelmäßig. Ist die eine Hand müde, so nimmt man den Schlägel schnell in die andere, ohne daß dadurch der Takt unterbrochen würde."

Dieselbe Technik findet sich in der entwickelten Indigofärberei des Sudans. Überall in den Städten hört man nach der Versicherung der Reisenden[1]) den ganzen Tag ein regelmäßiges Klopfen, das dazu dient, die gefärbten Gewänder zu glätten. „Im Schatten eines Grasdaches sitzen einige Männer und klopfen im Takt, wie bei uns die Straßenpflasterer, mit einem walzenförmigen Holzklöppel ein frisch gefärbtes trockenes Gewand auf einem glatten Baumstamme, um ihm den nötigen Glanz und die gewünschte Glätte zu verleihen. Denn eine neue Indigotobe blitzt und blinkt wie lackiertes Lederzeug."

Livingstone[2]) erzählt über das Enthülsen des Ge-

1) Passarge, Adamaua, S. 82, mit Abbildung. G. Rohlfs in Petermanns Mitteilungen, Ergänzungsheft Nr. 34, S. 57. Derselbe, Land und Volk in Afrika, S. 73. Staudinger, Im Herzen der Haussaländer, S. 583.

2) Neue Missionsreisen, übers. von J. E. A. Martin, II, S. 267.

treides bei den Völkern Ostafrikas: „Das Getreide wird mit einer sechs Fuß langen und ungefähr vier Zoll dicken Keule in einem großen hölzernen Mörser gestoßen, der dem altägyptischen gleich ist. Das Stoßen wird von zwei oder sogar drei Frauen in einem einzigen Mörser vollzogen. Jede giebt, ehe sie einen Schlag thut, dem Körper einen Schub nach oben, um Kraft in den Stoß zu legen, und sie halten genau Takt, sodaß nie zwei Keulen in demselben Augenblick im Mörser sind. Das gemessene thud, thud, thud, und die bei ihrer lebhaften Arbeit stehenden Frauen sind von einem gedeihlichen afrikanischen Dorfe unzertrennliche Erscheinungen. Mit Hilfe von ein wenig Wasser wird durch die Wirkung des Stoßens die harte äußere Schale oder Hülse des Getreides entfernt und das Korn für den Mühlstein bereit gemacht."[1]) Das gleiche Gerät und die gleiche Weise seiner Benutzung war außer bei den alten Ägyptern auch bei Griechen und Römern bekannt, und wie heute in Afrika, waren in der Regel zwei Personen zugleich (meist Frauen) bei seinem Gebrauche thätig[2]).

Solche Fälle gemeinsamer Arbeit im Takte werden wir im weiteren Verlaufe dieser Untersuchung bei Naturvölkern noch mehr nachzuweisen haben. Vielfach sind die Gelegenheiten dazu (hölzerne Stampftröge, Reibsteine, in Fels eingehauene Vertiefungen) an öffentlicher Stelle ange-

1) Ähnlich vollzieht sich das Reisstampfen bei den Malayen: Ratzel, Völkerkunde I, S. 393 und die Tafel bei S. 391; das Stampfen der ausgepreßten Mandiokwurzel bei den Buschnegern in Guyana: Joest, Ethnographisches und Verwandtes aus Guyana S. 60 u. Tafel III; das Stampfen der Durra bei den Galla: Paulitschke a. a. O. Tafel XIX.

2) Näheres darüber bei Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern I, S. 15 ff.

bracht[1]), oder sie vollziehen sich in Gemeindehäusern, wie noch jetzt in manchen Gegenden Deutschlands die Dörfer für die Flachsarbeit ihre Brechhäuser oder Brechplätze mit Gemeindedarren haben[2]). Diese Öffentlichkeit der Arbeit, welche auch für alle Thätigkeit auf dem Felde von selbst gegeben ist, übt einen ähnlichen erzieherischen Einfluß wie ihr Taktschall und Tonrhythmus: die Benutzung der Mörser u. s. w. durch verschiedene Familien muß in einer bestimmten Zeitordnung erfolgen; ihre Herstellung und Instandhaltung fordert die Teilnahme aller. Es ist ähnlich wie beim Flurzwang, der erst die Feldbenutzung in feste Regeln bringt und die Willkür des Einzelnen in der Gestaltung seines wirtschaftlichen Lebens einschränkt.

Immer aber bleibt der laute gleichgemessene Schall der Tagesarbeit das bezeichnende Merkmal friedlichen seßhaften Zusammenlebens der Menschen. Wie der Dreitakt des Dreschflegels zu dem in winterlicher Ruhe daliegenden deutschen Dorfe, so gehört das regelmäßige Klopfen der Färber zur sudanesischen Stadt, der laute Schall des Tapaschlägels zur Niederlassung des Südseeinsulaners, der dumpfe Ton der Reisstampfe zum Campong der Malayen, der Gleichklang des hölzernen Getreidemörsers zum Negerdorfe, das helle Läuten des Kaffeemörsers und das schwerfällige Geräusch der Handmühle zum Zeltdorfe der Beduinen.

---

1) Vgl. Ratzel, Völkerkunde II, S. 265. 304. Graf Schweinitz, Durch Ostafrika, S. 171. G. Rohlfs sah auf der Benue-Insel Loko eine öffentliche Mehlreibbank, aus Thon und sieben Steinen bestehend, worauf die Bassa-Frauen morgens und abends ihr Mehl reiben: Ergänzungsheft zu Petermann's geogr. Mitth. Nr. 34, S. 78. Ueber öffentliche Steinmörser bei den Indianern: Hunter, Manners and customs of the Indian tribes (London 1870) S. 269. Abbot, Primitive Industrie (Publ. of the Peabody Academie of Science, Salem Mass. 1881), S. 150. 151.

2) Mitt. d. Ver. f. sächs. Volkskunde 1899, Nr. 12, S. 1.

Und so hat unter einfachen landwirtschaftlichen Betriebsverhältnissen fast jede Jahreszeit ihr besonderes Arbeitsgeräusch, jede Arbeit ihre eigne Musik. Im Spätherbste singt in unsern Dörfern die Flachsbreche ihr munteres Lied; im Winter mischt sich in den Ton des Dreschflegels auf der Tenne der aus dem Stall daneben kommende kurz abgebrochene dumpfe Schall des Futterstößers; im Frühjahr erklingt von der Rasenbleiche her das lautklatschende Schlagen der von kräftigen Händen geführten Bläuel, mit denen die Leinwand am Bache bearbeitet wird; im Sommer erschallt aus jedem Hofe das Dengeln der Sensen, aus jeder Wiese und jedem Kornfeld der scharfe Strich des Wetzsteines, der taktmäßig über Sichel und Sense geführt wird. Wenn die Propheten des alten Testaments[1]) in prägnanter Weise den Untergang einer Stadt bezeichnen wollen, so lassen sie die Stimme der Mühle verstummen und das Lied des Keltertreters. Und wenn auf dem Lande die Stille des Sonntags als wahrer Friede empfunden wird, so rührt es nicht am wenigsten daher, daß dann der gewohnte Schall der Arbeit schweigt, der hier den Kampf ums Dasein bezeichnet.

---

1) Jerem. 25, 10. Apoc. 18, 22. Jes. 16, 10. Jerem. 48, 33. Vgl. Doughty, Travels in Arabia deserta, II, S. 179: The dull rumour of the running millstones is as it were a comfortable voice of food in an Arabian village, when in the long sunny hours there is often none other human sound.

III.

Arbeitsgesänge.

Wo zwar eine rhythmenbildende Regulierung der Arbeit möglich ist, die letztere aber keinen eigentlichen Taktschall ergiebt, wird dieser oft durch künstliche Mittel hervorgerufen. In erster Linie dient dazu die menschliche Stimme, die schon bei schwerer Arbeit eines Einzelnen die Augenblicke der höchsten Anstrengung durch einen unartikulierten, gepreßten Laut oder durch lauten Ausruf markiert. Noch häufiger finden wir solche Ausrufe beim Zusammenarbeiten mehrerer, wo dieselben freilich auch noch die Bedeutung haben, allen Beteiligten den Moment der gemeinsamen Kraftaufbietung anzugeben, z. B. das Hopp, Hopla beim Lastenheben, das Hoiho der Schiffleute beim Aufwinden des Ankers, das Zählen: Eins, Zwei, Drei![1]) Diese Rufe nähern sich bereits dem eigentlichen Kommando, wie es überall da nötig ist, wo das gleichzeitige Zusammenwirken mehrerer erforderlich ist. Es sei nur erinnert an das „Holz her!" der Zimmerleute, das wir beim Aufschlagen eines Bauwerkes vernehmen.

---

1) Das Abzählen der Bewegungen findet sich übrigens auch bei der Einzelarbeit. Vielleicht steht die merkwürdige Abschleifung der drei ersten Zahlwörter nicht außerhalb jedes Zusammenhangs mit dieser Art der Verwendung: denn zum Taktieren eignen sich kurzgesprochene einsilbige Wörter am besten.

An die Stelle der menschlichen Stimme kann in solchen Fällen auch ein Instrument treten, durch welches sich ein Ton hervorbringen läßt. Die Malayen rudern nach dem Schalle des Tamtam; in den Sudanländern und in China wird bei Frohnarbeiten die Trommel geschlagen; die alten Griechen liebten nach dem Takt der Flöte zu rudern und benutzten dieses Instrument auch bei mancherlei anderen Arbeiten[1]. Es gab bei ihnen eine besondere Flötenweise für das Treten der Trauben in der Kufe und für das Stampfen der Getreidekörner im Mörser[2]; ja es ist in Böotien an der Stelle des alten Theben eine kleine Terracotta-Gruppe archaischen Stils gefunden worden, welche diesen Brauch noch für eine andere häusliche Arbeit veranschaulicht. Vier Frauen sind neben einander an einer Backmulde beschäftigt, auf der sie allem Anschein nach den Teig zu Brotlaiben auswirken, während eine fünfte Person daneben steht und die Flöte bläst. Eine getreue Wiedergabe dieser Gruppe ist diesem Buche als Vorsatzbild beigefügt.[3] Die hier gegebene Erklärung derselben ist durch eine Nachricht bei Athenaios[4] wohl außer Zweifel ge-

---

1) Pausan. IV, 27, 7. V, 7, 10. Plutarch, Lys. 15.

2) Pollux Onom. IV, 55.

3) Nach einer Photographie, die Herr Dr. J. Plenge im Museum des Louvre, wo die Gruppe im Département grec, Salle L, Vitrine F aufgestellt ist, für mich hat anfertigen lassen. Vgl. auch E. Pottier in der Revue archéol. III Sér., tome XXXIV (1899), S. 11 und L. Lindet ebendaselbst XXXV, S. 419. Letzterer meint, es könnten die dargestellten Personen auch mit dem Kneten von Töpferthon oder mit dem Mahlen von Getreide beschäftigt sein. Dagegen spricht aber die Haltung ihrer Hände sowie der Umstand, daß neben dem glatten, abgerundeten Körper, an dem gearbeitet wird, jede Person noch zwei andere solche Körper vor sich liegen hat, die nicht wohl etwas anderes als Brotlaibe sein können.

4) XII, p. 518[b]. IV, p. 154[a].

stellt. Nach dieser hätten die Etrusker ebensowohl beim Kneten des Brotteiges als beim Faustkampf und sogar beim Geißeln (der Sklaven) ihre Bewegungen nach dem Takte der Flöte vollzogen. Allerdings sieht der Autor darin ein Zeichen der Weichlichkeit und Entnervung, während es sich doch offenbar um ein auch in den griechischen Palästren viel gebrauchtes Mittel zur Aufrechterhaltung des Rhythmus und zur Anspornung der (dem Sklavenstande angehörigen) Arbeiter handelt.

Das verbreitetste und für diesen Zweck wirksamste Musikinstrument ist unstreitig die Trommel, die sich bei primitiven Völkern überall und in der reichsten Mannigfaltigkeit der Formen findet. Ostafrikanische Trägerschaaren marschieren wohl im Gänsemarsch nach den Schlägen der Kesselpauke; oft hängt jeder einzelne Elfenbeinträger an seinen Elephantenzahn eine Glocke und eine kleinere an das Bein[1]). Hier tritt zu dem Moment des Rhythmus, der durch das Hintereinanderschreiten der Träger von selbst gegeben ist, der belebende Einfluß, den die Musik an sich auf die Kräfte ausübt, das Wohlgefallen am Tone selbst.

Und dies ist ein außerordentlich wichtiges Moment für eine Reihe von Beobachtungen, zu denen wir uns nunmehr wenden, und welche alle uns den Gesang in allerengster Verbindung mit der Arbeit zeigen, einerlei, ob diese für sich schon einen Taktschall ergiebt oder nicht. Diese Beobachtungen erstrecken sich über eine so große Zahl von Völkern und Kulturstufen, daß man schlechthin sagen kann: sie gelten für die ganze Menschheit, wenn sie auch je nach der Charakteranlage bei dem einen Volke

---

1) Burton und Speke a. a. O., S. 178 u. 543.

sich häufiger machen lassen als bei den andern[1]). Von manchen Völkern, wie namentlich den Negern und den Malayen, kann man geradezu sagen, daß bei ihnen jede körperliche Thätigkeit mit Gesang begleitet wird, und auch bei den heutigen Kulturnationen finden wir noch zahlreiche Reste dieser Gewohnheit.

Es liegt außerordentlich nahe, anzunehmen, daß diese musikalische Begleitung der Arbeit nicht bloß bestimmt sei, das Festhalten des Arbeitsrhythmus zu unterstützen, sondern daß die numerische und melodische Gliederung der Töne maßgebend werde für das Zeitmaß der Arbeitsbewegungen. Das ist jedoch nicht der Fall. Vielmehr hat sich, von einigen später zu erwähnenden Fällen der Arbeitsgemeinschaft abgesehen, die Tonfolge durchaus den Körperbewegungen in ihrer Zeitdauer anzupassen und thatsächlich angepaßt. Vor allem hat die ganze Erscheinung mit der größeren oder geringeren musikalischen Veranlagung eines Volkes nichts zu schaffen.

Dies haben auch die Musiker, wo sie diesen Dingen Aufmerksamkeit geschenkt haben, leicht erkannt[2]). Die

---

1) Insbesondere sollen die Indianer eine Ausnahme machen. So schreibt K. von den Steinen a. a. O. S. 57 über die Bakairi: „Ihr Temperament ist weniger beweglich und die ganze Lebensauffassung weniger sonnig als bei den Kindern der Südsee; die Mädchen tanzen nicht im Mondschein, und die Männer singen nicht auf der Kanufahrt". Aber bald darauf (S. 62 f.) erzählt er von einem Angehörigen jenes Stammes, daß er „sang, seinen Korb flechtend und mit einem Fuße leise den Takt tretend . . . Leider verstehe ich den Text nicht und leider noch weniger die Noten; ich kann nur angeben, daß der Rhythmus sehr stark hervorgehoben wurde, und daß man, wenn der Alte sang, eine ganze Gesellschaft zu hören meinte, wie sie im Kreise lief und stampfte". Vgl. unten S. 47.

2) Vgl. z. B. einen Aufsatz der Allgem. musikalischen Zeitung,

Melodie jener Gesänge ist durchaus Nebensache, ebenso wie der Text, der manchmal bloß aus sinnlosen Worten und Ausrufen besteht, die sich in eintönigster Weise bis zum Überdruß wiederholen. Was ihnen Bedeutung giebt, ist der Rhythmus, und ein neuerer Musikschriftsteller[1]) meint — in naiver Umkehrung des wahren Sachverhalts —, es gebe „thatsächlich manche Völker, die an diesem einen Faktor der Musik (dem Rhythmus) fast ausschließlich Gefallen finden, bei denen die Musik wesentlich im Händeklatschen, dem taktmäßigen Bearbeiten resonierender Gegenstände, in rhythmischer Wiederholung eines und desselben Tones 2c. besteht“. Aber um ein bloßes ästhetisches Gefallen handelt es sich hier sicher nicht. Das rhythmische Element wohnt weder der Musik noch der Sprache ursprünglich inne; es kommt von außen und entstammt der Körperbewegung, welche der Gesang zu begleiten bestimmt ist, und ohne welche er überhaupt nicht vorkommt. Darum hat jede Arbeit, jedes Spiel, jeder Tanz sein besonderes Lied, das bei keiner anderen Gelegenheit gesungen wird, und da die Maßverhältnisse der Körperbewegung bei verschiedenen Individuen verschieden sind, so hat bei manchen Naturvölkern jedermann seinen eigenen Gesang, über dessen Besitz er eifersüchtig wacht[2]).

Es darf uns nicht wundern, daß die Reisenden, welche bei Völkern von niederer Gesittungsstufe diese Dinge beobachteten, sie mit den Vorstellungen, welche sie aus unserer Kulturwelt mitbrachten, vermischten, und dies um so mehr, je häufiger neben ihnen schon Bildungen secundärer und

Jahrg. 1814, S. 509 („Über die Musik einiger wilder und halbkultivierter Völker“).

1) K. Hagen, Über die Musik einiger Naturvölker (Australier, Melanesier, Polynesier), Hamburg 1892, S. 6.

2) Vgl. E. Grosse, Die Anfänge der Kunst, S. 263 f.

tertiärer Natur auftraten. So sehen wir sie denn bald auf die musikalische, bald auf die poetische Seite mehr Gewicht legen. Worin sie aber alle übereinstimmen, ist die Thatsache, daß es überall für die verschiedenen Verrichtungen des täglichen Lebens charakteristische Gesänge giebt, und daß der Zusammenhang der letzteren mit der Arbeit um so schärfer hervortritt, je tiefer die Entwicklungsstufe des betreffenden Volkes ist.

Es wird unter diesen Umständen am geratensten ein, zunächst eine Anzahl dieser Berichte[1]) im Wortlaut anzuführen.

„Die Ägypter halten sich für ein ganz besonders musikalisch begabtes Volk, und in der That wird es dem Reisenden sofort auffallen, wie viel er singen hört. Der Ägypter singt, wenn er in sich versunken auf seinen Fersen hockt oder auf einer Strohmatte ausgestreckt am Boden liegt, wenn er hinter seinem Esel herspringt, wenn er Mörtel und Steine am Baugerüste emporträgt, bei der Feldarbeit und beim Rudern; er singt allein oder in Gesellschaft und betrachtet den Gesang als eine wesentliche Stärkung bei seiner Arbeit und als einen Genuß in seiner Ruhe. Es fehlt diesen Liedern eigentlich die Melodie; sie werden alle in bestimmtem Rhythmus ... durch die Nase gesungen und zwar so, daß unter sechs bis acht Haupt-

1) Manches hat schon O. Böckel in der gehaltvollen Einleitung zu seinem Buche „Deutsche Volkslieder aus Oberhessen" (Marburg 1885), S. LIX ff. zusammengestellt. Ihm gebührt das Verdienst, unter den Neuern zuerst auf die Wichtigkeit der Arbeitsgesänge für die Geschichte des Volksliedes hingewiesen zu haben. Einzelnes findet man auch in dem Aufsatze von G. Simmel, „Psychologische und ethnologische Studien über Musik", Ztschr. f. Völkerpsychologie u. Sprachw. XIII (1882), besonders S. 291 f. Beide Arbeiten sind mir erst nach dem Erscheinen der 1. Auflage dieser Studie bekannt geworden.

tönen vom Sänger beliebig gewechselt wird, je nachdem gerade seine Seelenstimmung ist. Der Charakter dieser so entstandenen Melodie ist sehr monoton und für ein europäisches Ohr ohne Wohlklang."[1])

Von den Ostafrikanern berichten Burton und Speke[2]): „Sie haben an der Harmonie ihre Freude. Der Fischer singt zum Ruderschlag, der Träger, wenn er seine Last schleppt, die Frau, wenn sie ihr Korn zermalmt." Aus Westafrika hören wir von den Frauen der M'Komis: „Sie singen fortwährend beim Arbeiten; wenn eine Frau nicht singt, arbeitet sie auch nicht viel."[3]) Über die Ussukuma (am Südufer des Victoria Nyanza) erzählt P. Kollmann[4]): „Bei allen Arbeiten ist es üblich, daß gesungen wird. Trugen die an der Station Muanza beschäftigten Leute Steine oder Gras, so lief stets ein Mann längs, vor oder hinter dem Zug, der unter tanzartigen Bewegungen vorsang, worauf dann der ganze Zug einfiel. Bei großer Anzahl von Leuten erklangen diese Lieder trotz ihrer Einförmigkeit melodisch, oft mit einer etwas melancholischen Klangfarbe." In seinen Mitteilungen über die Sotho-Neger schreibt der Missionar K. Endemann[5]): „Der einzelne Arbeiter singt gern bei seiner Arbeit. Arbeiten in Gesellschaft, die sich im Takt ausführen lassen, werden oft mit Gesang begleitet. Zum Tanze wird immer gesungen. Die Weise, die der Einzelgesang hat, ist gewöhnlich so beschaffen, daß sie in der Höhe anfängt und

---

1) Bädeker's Aegypten I, S. 24.

2) a. a. O. S. 330.

3) Foret, cit. bei Schurtz, Afr. Gew. S. 62. Vgl. Bastian, Deutsche Expedition an der Loango-Küste I, S. 161.

4) Der Nordwesten unserer ostafrikanischen Kolonie (Berlin 1898), S. 117.

5) Ztschr. f. Ethnographie VI (1874), S. 30.

regellos in die Tiefe geht. Der Text ist dann ein beliebig ersonnener. Zum Tanze wird im Chor gesungen, ebenso bei im Takt ausgeführten Arbeiten. Daneben giebt es auch Sologesänge mit Begleitung, die besonders auf den ḳxo̱ro beim Fellgerben[1]), Karoßnähen, Korbflechten u. dgl. Arbeiten zur Aufführung kommen. Die Textzeilen werden vom Solosänger willkürlich eingeteilt; oft fängt er in der Mitte an und bringt erst hernach den Anfang des Stückes. Auch die einzelnen Zeilen werden noch in Stücke auseinander gerissen; oft wird eine mehrmals hintereinander wiederholt. Die Begleitung macht erst die Einleitung mit dya oé é, dya oé e, oder ha oó ho ho ho ho ho o ho ho oder ähnlich. Mitunter werden zwei begleitende Chöre gebildet, von denen der eine die Cadenz in tiefem Tone anfängt, worauf der zweite in höherem Tone einsetzt. Dies geschieht einigemal hintereinander. Dann fängt der Solosänger an; währenddem singt die Begleitung fort. Zwischen jeder Pause des Solosängers bildet die fortsingende Begleitung gleichsam das Zwischenspiel. Beginnt eine neue Strophe, so setzt der Solosänger oft in anderem Tone ein; dies wird dann von der Begleitung ebenfalls befolgt. Von Harmonie ist dabei nicht die Rede. Die

---

1) Darüber berichtet der Verfasser an anderer Stelle (S. 26): „Das Gerben der Felle geschieht, soweit ich es beobachtet habe, auf folgende Weise: Große Felle, von Rindern z. B., die man zu Karossen verarbeiten will, werden frisch oder eingeweicht glatt auf der Erde ausgespannt und mit langen Dornen als Speilern befestigt. Ist das Fell getrocknet, so wird es mit dem Dächsel gerauhet, um Fett und Fleischteile zu entfernen. Dann wird es mit Fett eingeschmiert und mit den Händen weich gerieben und geknetet. Zu letzterem Behufe sitzt eine ganze Gesellschaft um das Fell herum, von der jeder Teilnehmer seines Ortes daran arbeitet, was gern taktmäßig unter lustigem Gesange geschieht." — Vgl. Homer, Ilias XVII, 389 ff.

Aufzeichnung der Weisen ist schwierig, da die Sotho-Tonleiter nur ganze Töne hat, dazu jedesmal wieder anders gesungen wird als vorher."

Ein berühmter französischer Reisender des 17. Jahrhunderts[1]) macht bei Besprechung der Mingrelier folgende Bemerkung: „Da diese Völker über alle Begriffe träge und weichlich sind, so feuern sie sich bei der Arbeit dadurch an, daß sie stark singen und brüllen, womit sie sich gegenseitig betäuben. Es ist wahr, daß es eine im ganzen Orient fast allgemeine Gewohnheit ist, sich durch Gesang zur Arbeit zu ermuntern. Daß dies ebensowohl von der Trägheit des Geistes als von der Weichlichkeit des Körpers kommt, sieht man daran, daß diese Gewohnheit um so stärker wird, je weiter man nach Süden kommt. In Indien z. B. können die Schiffer kein Tau anziehen oder auch nur anfassen, ohne zu singen. Die Kameele und Ochsen sind daran gewöhnt, mit Gesang geleitet zu werden, und je nachdem ihre Last schwer ist, muß man stärker und anhaltender singen."

Über die Bewohner der Molukken berichtet W. Joest[2]): „Die Leute singen und tanzen nicht nur unermüdlich bei ihren oft zwei- und dreimal 24 Stunden dauernden geselligen Zusammenkünften, auch jede im Wald, auf dem Felde u. s. w. in Gemeinschaft unternommene Arbeit wird von Gesang begleitet. Die Träger, die den nicht immer leichten Reisenden im Tragsessel durch den Wald oder über schmale und schlüpfrige Bergpfade schleppen, singen, auch wenn ihnen der Schweiß am ganzen Körper herab-

1) Voyages du chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient. Nouvelle édition par L. Langles (Paris 1811), I, S. 160.

2) „Malayische Lieder und Tänze aus Ambon und den Uliase" im Internat. Archiv f. Ethnographie V, S. 4.

läuft, unermüdlich, trotz Last und Hitze, ebenso die Ruderer." Damit stimmt Freycinet[1]) überein, der von den Timoresen sagt: „Wenn sie arbeiten, singen sie fast ohne Unterlaß, besonders dann, wenn die Beschäftigung das Zusammenwirken mehrerer Individuen und eine gewisse Gleichzeitigkeit des Handelns erfordert, z. B. beim Rudern einer Pirogue, beim gemeinsamen Tragen schwerer Lasten, beim Stampfen des Reises, ebenso aber auch um sich gegenseitig bei der Arbeit zu ermuntern." An einer andern Stelle[2]) vergleicht derselbe Reisende diese Arbeitsgesänge mit den Tanzliedern und betont, daß für jede Arbeitsart die Sangweise eine besondere und immer dieselbe ist. Ebenso beobachtete der schon genannte W. Joest bei den Buschnegern in Guyana, daß „gemeinschaftliche Arbeiten, wie Rudern, das Fällen und Heben schwerer Bäume u. s. w. stets mit Gesang begleitet werden."[3]) Auch die Caraiben in Mittelamerika „begleiten ihre Arbeit häufig mit Gesang, wobei nicht selten Soli und Chorpartien mit einander abwechseln. Die musikalischen Sätze sind aber sehr kurz und wiederholen sich daher sehr häufig.[4])

Nicht minder ausgeprägt ist diese Gewohnheit bei den Südsee-Insulanern. Von den Bewohnern Taheiti's erzählt der englische Missionar Ellis[5]): „Ihre Lieder waren erstaunlich zahlreich und jeder Lebensperiode und jeder

---

1) Voyage autour du monde I, 665, citiert bei Simmel a. a. O.

2) Péron und Freycinet, Voyage de découvertes aux terres australes (Paris 1824), S. 60. 67.

3) Joest, Ethnographisches u. Verw. aus Guyana, S. 67.

4) Sapper im Internat. Archiv für Ethnogr. X, S. 54. Herr Dr. Sapper teilt mir außerdem noch mit, daß bei diesen Stämmen häufig Gesänge improvisiert werden, die dann meist von den Anwesenden mit frohem Gelächter aufgenommen werden.

5) Polynesian Researches IV.

Gesellschaftsklasse angepaßt. Den Kindern wurden diese Ubus, wie sie genannt wurden, zeitig gelehrt, und sie fanden große Freude darin, sie herzusagen.... Sie hatten ein Lied für den Fischer, ein anderes für den Bootszimmerer, ein Lied beim Umhauen eines Baumes zu singen, ein Lied, wenn das Boot ins Wasser gelassen wurde." Auch „die Maori singen zu jeder Arbeit, jedem Tanze, beim Rudern, beim Spiele, beim Auszug in den Krieg."[1])

Es ließen sich diese Zeugnisse leicht vermehren. Ich muß mich damit begnügen, noch drei anzuführen, die sich auf uns näher liegende Gebiete beziehen. Das Eine ist von Hamann[2]) und lautet: „Es giebt in Curland und Livland Striche, wo man das undeutsche Volk bei aller Arbeit singen hört; aber nur eine Kadenz von wenig Tönen, die viel Ähnlichkeit mit einem Metro hat. Sollte unter ihnen ein Dichter aufstehen, so würden alle seine Verse nach diesem Maßstabe ihrer Stimmen sein. So ward Homers monotonisches Metrum sein durchgängiges Silbenmaß."

Annette von Droste-Hülshoff[3]) berichtet aus dem

---

1) Ratzel, Völkerkunde I, S. 180.

2) Kreuzzüge eines Philologen (Schriften, herausg. v. F. Roth, II, S. 304), angeführt in Herders „Stimmen der Völker", wo sich Ähnliches mehr findet. Vgl. auch H. Neus, Esthnische Volkslieder (Reval 1850), Einleitung.

3) Letzte Gaben, 261, citiert bei Reifferscheid, Westfälische Volkslieder, S. 188. — Mit ganz ähnlichen Worten schildert E. Schatzmayr in der Zeitschr. des Vereins für Volkskunde III (1893) die Sangeslust der ladinisch sprechenden Friauler. „Dem Furlaner ist Lied und Gesang Lebensbedürfnis: von früh morgens bis spät abends, bei der Arbeit auf dem Felde und in der Werkstatt, auf der Wanderschaft und daheim in Haus und Garten hört man ihn singen. Mehr noch die Furlanerinnen. Einzeln und in Chören,

niedersächsischen Gebiete: „Obwohl sich keiner ausgezeichneten Singorgane erfreuend, sind die Paderborner doch überaus gesangliebend; überall, in Spinnstuben, auf dem Felde hört man sie quinkelieren und pfeifen; sie haben ihre eigenen Spinn-, ihre Acker-, Flachsbrech- und -rauflieder; das letzte ist ein schlimmes Spottlied, das sie nach dem Takte des (Flachs-)Raufens jedem Vorübergehenden aus dem Stegreif zusingen." In der Einleitung einer vor wenigen Jahren erschienenen Sammlung nassauischer Volkslieder heißt es: „Mit Gesang ziehen die Schnitter hinaus und wieder zurück; mit Gesang bringen sie das letzte Fuder der Feldfrucht ein; singend wird auch die letzte Garbe ausgedroschen. Das Lied begleitet die Mädchen in den Wald zum Beerensammeln, ebenso zu denjenigen häuslichen Verrichtungen, welche sie unter Mithülfe ihrer Genossinnen vornehmen, wie z. B. das Honigkochen, Bohnenschneiden, Flachsreffen, Wollewaschen, und wo sich das ganze Dorf zu gemeinsamer Arbeit zusammenfindet, z. B. bei der Schafschur, erklingen unausgesetzt fröhliche Weisen."[1])

Weniger bekannt ist, daß auch die alten Griechen neben ihren kunstmäßigen Liedern derartige volkstümliche Gesänge kannten. Wie verbreitet und alltäglich sie waren, geht daraus hervor, daß es für sie je nach der Arbeit, zu der sie gehörten, uralte Namen gab (ἱμαῖος ἴουλος, λιτυέρσης, εἴλινος), welche schon die Alexandriner nicht mehr recht zu deuten wußten.[2]) So kannte man besondere Weisen für das Kornschneiden, das Stampfen der Gersten-

in Feld und Wald, in den Spinnereien, auf den Wegen und Steigen, nach dem Vesperläuten erschallen ihre mehr oder minder fröhlichen Gesänge (villotte).

1) E. H. Wolfram, Nass. Volkslieder (Berlin 1894), S. 13.

2) Vgl. das interessante Fragment des Tryphon bei Athen. XIV, S. 618d.

körner[1]), das Getreidemahlen auf der Handmühle, das Treten der Trauben beim Keltern[2]), das Wollspinnen, das Weben, ferner Lieder der Wasserschöpfer[3]), der Seiler[4]), der Bader, der Färber, der Wächter, der Hirten, der Tag-löhner, die ins Feld hinausziehen[5]).

Die letztgenannten Beispiele mögen immerhin Fälle betreffen, wie sie auch bei uns noch häufig vorkommen, wo ein Volkslied zur Arbeit gesungen wird, ohne daß es zu ihr eine andere Beziehung hätte, als die des angenehmen Zeitvertreibs bei einer einförmigen, das Denken nicht besonders in Anspruch nehmenden Verrichtung. Daß der Gesang auch in diesem Falle die Arbeit erleichtert, ist schon in alter Zeit beobachtet und ausgesprochen worden[6]). Aber die Mehrzahl jener Gesänge gehört doch zu Arbeiten, die an sich von ausgeprägt rhythmischer Natur sind. Daß hier das Verhältnis ein anderes ist, daß eine gewisse Abhängigkeit in den Maßverhältnissen zwischen Arbeitsbewegung und Gesang besteht, ist unverkennbar. Welches ist aber von beiden Elementen das maßgebende? Wir werden nach den vorausgegangenen Erörterungen kein Bedenken tragen dürfen, der Arbeit die leitende Rolle zuzuteilen. Die Gesänge werden durch den rhythmischen Verlauf der Arbeit hervorgerufen und passen sich ihrem Tempo an. Bergk hat darum gewiß Recht, wenn er sich den Gesang der Wasserschöpfer vorstellt als „ein eintöniges Wiederholen von Naturlauten, welche die gleichförmige

---

1) πτισσικὸν μέλος nach Pollux IV, 55.

2) ἐπιλήνιον μέλος: Athen. V, S. 199a.

3) Gomperz, Aus der Hekate des Kallimachos. Mitt. aus der Samml. der Papyrus Erzherzog Rainer VI (Wien 1897), S. 12.

4) Aristoph. Frösche 1297 und dazu d. Schol.

5) Vgl. auch Bergk, Griech. Litteraturgeschichte I, S. 352 f.

6) Zeugnisse bei Böckel a. a. O., S. LXI f.

Bewegung des Arbeiters begleiteten". Noch heute schöpfen die Beduinen das Wasser für ihr Vieh „zu dem Takt des Brunnenliedes, das man an allen Brunnen in den Wüsten Syriens und Mesopotamiens hört."[1] Villoteau fand den gleichen Gesang bei den ägyptischen Wasserschöpfern und hat denselben sogar in Noten gesetzt[2]; aber er hat gewiß Unrecht, wenn er meint, jene Leute „verrichteten alle ihre Bewegungen beim Wasserschöpfen nach dem Takte der ihnen eigenen Lieder". Vielmehr sind die Lieder, wie die Noten ersehen lassen, in ihrem Zeitmaß den Bewegungen des Schöpfenden angepaßt.

Der deutlichste Beweis für die rhythmische Unselbständigkeit dieser Gesänge liegt aber wohl darin, daß, wenn sie sich von der Arbeit loslösen, zu der sie gehören, künstliche Hilfsmittel nötig sind, um ihnen den Rhythmus zu verleihen, sei es Stampfen mit den Füßen, Händeklatschen oder ein Schallinstrument. Bei den Somâl und Danâkil „begleitet Musik den Gesang nur in seltenen Fällen, und dann ist es nur das Tantam-Schlagen der Trommel, der Klang der Darbuka oder das Rasseln mit einer Holzklapper, das lediglich den Zweck hat, den Taktschlag zu verstärken. Das letztere ist besonders der Fall bei dem Hochzeitsgesang der südlichen Somâl oder dem Gerâr, dem Liede vom Kamelrücken, wenn man sich entschließt die Tiere einmal zu reiten."[3])

„Bei den Bewohnern der Andamanen beziehen sich die Stoffe der Gesänge auf die alltäglichen Beschäftigungen, Jagd, Kampf, Bootbau 2c. Musik und Rhythmus ent-

---

1) Sachau, Reise in Syrien und Mesopotamien (Leipzig 1883), S. 115.

2) Abhandlung über die Musik des alten Aegyptens (aus der Description de l'Egypte übersetzt), Leipzig 1821, S. 86 f. Anm.

3) Paulitschke a. a. O., S. 250.

sprechen nicht der Stimmung, die das Lied wiedergeben soll. Jeder von ihnen componiert seine eigene Weise, und es gilt als Bruch der Etikette, die Melodie eines Anderen zu singen, hauptsächlich die eines Verstorbenen. . . Als Begleitung des Tanzes und Gesanges ist Händeklappen üblich, sowie das Schlagen der Pukuta, eines Klangbrettes, das, im Boden befestigt, mit dem Fuße rhythmisch geschlagen wird. Ein besonderer Effekt kommt dadurch zu Stande, daß plötzlich der Gesang abbricht und dann nur das rhythmische Schlagen der Pukuta zu vernehmen ist."[1])

Diese Beispiele, denen sich viele andere anreihen ließen, zeigen klar, daß der Gesang jener primitiven Völker eines metrischen Regulators bedarf. Als solcher ist aber offenbar nicht in letzter Linie der Schall anzusehen, der von der Trommel, der Pukuta oder den klatschenden Händen, den stampfenden Füßen ausgeht, sondern die rhythmische Körperbewegung, welche diesen Schall hervorruft. Der Bewegungsrhythmus ist also die Ursache des rhythmischen Verlaufs der Sprachlaute, und wir dürfen vorläufig annehmen, daß letzterer ohne ersteren nicht möglich ist. —

Ich habe mich in diesem Kapitel absichtlich auf Beobachtungen beschränkt, welche die weite Verbreitung und den universellen Charakter der Arbeitsgesänge bezeugen, ohne auf die besonderen Verrichtungen näher einzugehen, zu denen sie gesungen werden. Diese aber können wieder von sehr verschiedener Art sein, und es wird schon der besseren Übersicht wegen nötig sein, sie mit Rücksicht auf die Rolle, die der Gesang dabei spielt, in eine bestimmte Ordnung zu bringen. Der Arbeitsgesang muß sich aber verschieden gestalten und verschieden wirken, je nach-

1) Hagen a. a. O., S. 20 f.

dem die Arbeit von einer einzelnen Person selbständig oder von einer Gemeinschaft von Menschen in gegenseitiger Abhängigkeit verrichtet wird. Wir können darnach zunächst zwischen Einzelarbeit und Gemeinschaftsarbeit unterscheiden.

Die Einzelarbeit wird überall da als vorhanden anzunehmen sein, wo ein Arbeiter unabhängig von andern seine Bewegungen gestaltet, was nicht ausschließt, daß er mit andern zusammen in demselben Raume sein Werk verrichtet. Sie wird also bei einer Mehrzahl von Spinnerinnen in einer Spinnstube, deren jede für sich ihre Spindel dreht oder ihr Spinnrad in Bewegung setzt, ebenso gegeben sein, wie bei einer einzeln für sich thätigen Frau. Begleitet Gesang die Arbeit, so wird er sich allerdings bei einer Mehrzahl von gesellig arbeitenden Personen zum Chorgesang gestalten, und es werden auch die Arbeitsbewegungen dem entsprechend bei Verschiedenen gleichartig im Rhythmus verlaufen. Aber wir werden doch auch in solchen Fällen so lange von Einzelarbeit zu reden haben, als jedem Arbeiter sein besonderes Arbeitspensum obliegt, dessen Bewältigung er selbständig vollzieht.

Anders liegt der Fall bei der Gemeinschaftsarbeit[1]), bei welcher mehrere zur Bewältigung einer Arbeitsaufgabe zusammenwirken müssen. Hier läßt sich ein abgesondertes Arbeitspensum für den Einzelnen aus der Gesamtleistung gar nicht auslösen. Die Aufgabe als Ganzes verlangt Arbeitshäufung, d. h. die Gemeinschaft einer Mehrzahl gleichzeitig und gleichartig arbeitender Personen. Diese Arbeitsgemeinschaft kann durch technische oder wirtschaftliche Rücksichten gefordert werden.

Im ersteren Falle ist die Arbeit des Einzelnen für

---

1) Über die Arbeitsgemeinschaft und ihre Arten ist ausführlicher in meiner Entstehung der Volkswirtschaft, S. 306 ff. gehandelt.

sich allein, wenn auch nicht immer unmöglich, so doch unergiebig oder völlig wirkungslos. Entweder verlangt sie eine wechselweise Kraftaufbietung mehrerer zur Herstellung des notwendigen Arbeitsrhythmus: Arbeiten im Wechseltakt (oben S. 26 f.), oder sie erfordert gleichzeitige Kraftaufbietung aller Beteiligten: Arbeiten im Gleichtakt. Immer aber ist der einzelne Arbeiter in den Maßverhältnissen seiner Bewegung nicht frei, sondern an seine Genossen gebunden. Die Gesänge sind in diesen Fällen entweder reine Chorgesänge oder Wechselgesänge; bei letzteren ist der Vorsänger meist zugleich auch Vorarbeiter. Sie unterstützen das technisch notwendige Gleichmaß der Bewegungen und gestalten sich bei den Arbeiten im Gleichtakt geradezu wie ein fortgesetztes Kommando.

Im zweiten Falle sind es hauptsächlich die durch Witterungsgefahren, Furcht vor Kapitalverlusten und dergl. gegebenen Rücksichten, welche zur Aufbietung einer größeren Arbeiterzahl bei solchen Arbeitsaufgaben zwingen, die auch der Einzelne bewältigen könnte, aber nur in unverhältnismäßig langer Zeit und oft zum Schaden des Produkts (Ernte, Mauerbau, Schneeschaufeln, Erdarbeiten ꝛc.). Die technische Natur der Arbeit nötigt hier nicht dazu, daß alle Arbeiter sich in demselben Tempo bewegen, und in der Regel werden unter unseren Kulturverhältnissen die Einzelnen (z. B. die verschiedenen Maurer an einem Bau) bald rasch, bald langsam arbeiten. Aber auf andern Stufen der wirtschaftlichen Entwicklung ist nachweisbar auch hier der Gesang als Mittel angewendet worden und wird heute noch angewendet, um ein volles Gleichmaß der Arbeitsbewegungen bei allen Mitwirkenden künstlich herbeizuführen. Die hierher gehörigen Fälle bieten nicht bloß Interesse für die vorliegende Untersuchung; sie sind auch socialgeschichtlich von der größten Bedeutung, indem sie

mit den Einrichtungen der Bittarbeit und der Fronarbeit eng zusammenhängen. Immer aber erscheint hier der Arbeitsgesang nicht technisch durch die Arbeitsart bedingt, sondern er wird zum Mittel für die Zusammenfassung größerer Menschenmassen und für die Steigerung ihrer Arbeitsintensität. Dies berechtigt uns, diese Art von Fällen für sich ausführlicher in einem besonderen Kapitel (V) zu behandeln.

Wir würden dann die Arbeitsgesänge, soweit sie auf rein technischer Grundlage erwachsen sind, in drei Gruppen zu sondern haben, die sich an die drei Arbeitsarten: Einzelarbeit (einschließlich der geselligen Arbeit), Arbeit im Wechseltakt, Arbeit im Gleichtakt anzuschließen hätten. Die ganze Unterscheidung verfolgt nur den Zweck, das im nächsten Kapitel vorzulegende reichhaltige Material einigermaßen übersichtlich zu gruppieren. Scharfe Grenzlinien sind dabei nicht zu ziehen, da meist unsere Quellen sich auf die technischen Eigentümlichkeiten der betreffenden Arbeitsprocesse nicht einlassen. Bei der Mitteilung von Arbeitsgesängen hat das Bestreben obgewaltet, alle Texte, welche für die Zwecke dieser Untersuchung wichtig sind oder für diejenigen Fächer wichtig werden könnten, denen die weitere Verfolgung der Sache obliegt, im Wortlaut vorzulegen, wo aber für ein Volk mehrere derselben Arbeitsart angehörige Beispiele zur Verfügung standen, das bezeichnendste auszuwählen, die Fundstellen der übrigen jedoch in den Noten nachzuweisen. Vollständigkeit ist natürlich hier mit der schwachen Kraft eines Einzelnen nicht zu erzielen. Bei Texten, die noch nirgends gedruckt oder doch an schwer erreichbaren Stellen zerstreut sind, habe ich alles gegeben, was in meinen Händen war. Überall ist darauf gehalten worden, daß der Nachweis für den specifischen Charakter der Lieder als Arbeitsgesänge

werden konnte; wo der letztere nur zu vermuten
d bloß Nachweisungen in den Anmerkungen ge=
orden. Soweit als möglich sind von fremdspra=
tücken neben einer dem Originale sich möglichst
nden Übersetzung auch Proben in der Ursprache
t. Melodien ließen sich leider nicht überall, wo
henswert gewesen wäre, beschaffen.

IV.

Die verschiedenen Arten der Arbeitsgesänge.

1. Einzelarbeit und gesellige Arbeit.

a) Zur Handmühle.

Unter allen Arbeiten, welche der Haushalt primitiver Völker erfordert, giebt es kaum eine langwierigere und einförmigere als das Mahlen der Getreidekörner mittels der Handmühle. Ursprünglich bloß ein festliegender, oben ebener oder etwas ausgehöhlter Steinblock, auf welchem ein zweiter Stein von dem arbeitenden Menschen mit pressender Kraft vor- und rückwärts bewegt wird[1]), erfordert dieses wenig ausgiebige Werkzeug die Aufbietung erheblicher Körperkraft und erzwingt von selbst eine rhythmische Bewegung der Arme und des Oberkörpers. Auch die spätere, bei den Griechen und Römern und noch heute im Orient gebräuchliche Form der Handmühle, bei welcher der obere Stein durch eine Handhabe in kreisende Bewegung gesetzt wird[2]), verlangte noch so mühselige Arbeit,

---

1) Beschreibung in Livingstone's Missionsreisen (übers. von Martin) II, S. 268. Vgl. Lippert, Die Kulturgeschichte in einz. Hauptstücken I, S. 47 und L. Lindet, Les origines du moulin à grains in der Revue archéologique XXXV, S. 413 ff. XXXVI, S. 17 ff. Abbildung bei Ratzel a. a. O. II, S. 70. Vgl. auch die Titel-Vignette, die eine Korn mahlende ägyptische Sklavin nach einer Kalkstein-Statuette in Bulaq darstellt: Erman, Aegypten, S. 268.

2) Abbildung bei Niebuhr, Reise in Arabien I, Taf. 17 A. Ploß, Das Weib in der Natur u. Völkerkunde (4. Aufl.) II, S. 425.

daß sie geradezu als Strafmittel gegen widerspenstige Sklaven benutzt werden konnte.

Die Mühlenlieder werden darum als besonders reiner Typus des Arbeitstaktliedes an die Spitze dieser Aufzählung gestellt werden dürfen. Zugleich können sie als die zeitlich und räumlich verbreitetste Form dieser Gesänge gelten.

Schon das alte Testament erwähnt das „Lied der Müllerin“, und zu den ehrwürdigsten Resten der griechischen Volkspoesie dürfen gewiß jene drei Verschen aus Lesbos gerechnet werden, die uns Plutarch[1]) aufbewahrt hat:

Nr. 1.

Ἄλει, μύλα, ἄλει·	Mahle, Mühle, mahle!
καὶ γὰρ Πιττακὸς ἄλει,	Denn auch Pittakos mahlte,
μεγάλας Μυτιλάνας βασιλεύων.	Des großen Mytilene Beherrscher.

Diese Verse entziehen sich den metrischen Regeln der Alten, wahrscheinlich weil sie ganz der Bewegung des Mahlsteins folgten, und es mögen tausend ähnliche bei bestimmtem Anlaß im alten Hellas entstanden und wieder verschwunden sein. Jedenfalls zeigt die häufige Erwähnung der ἐπιμύλιοι ᾠδαί ihre weite Verbreitung, wie sie auch beweist, daß sie sich für das Empfinden der Griechen als eine besondere Liedergattung von ausgesprochener Eigenart aus der Masse ähnlicher volkstümlicher Gesänge heraushoben. Bekannt ist auch der Grottasang aus der Edda. König Frodi läßt Fenja und Menja als Mägde zur Mühle führen:

Nr. 2.

Sie ließen erknirschen die knarrende Mühle:
„Laß uns richten die Kasten und regen die Steine;
Denn noch mehr zu mahlen den Mädchen befahl er.“

1) Sept. sap. conv. c. 14. Bergk, poëtae lyr., p. 1035. Vgl. Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern I, S. 32 f.

Sie drehten rüstig die rollenden Steine
Und sangen in Schlaf das Gesinde Frodis;
Da nahm beim Mahlen Menja das Wort:
„Wir mahlen Gold; die Mühle des Glücks
Macht Frodi reich an funkelnden Schätzen;
Im Reichtum sitz' er, ruhe auf Daunen,
Erwache vergnügt! Dann ist wohl gemahlen" u. s. w. [1]).

Besonders reich entwickelt findet sich diese Gattung von Arbeitsgesängen in Litauen, in den russischen Ostseeprovinzen und in Finnland, wo sich das Mahlen auf der Handmühle bis zum Anfange des XIX. Jahrhunderts in verkehrsarmen Gegenden erhalten hat. Zunächst sei ein litauisches Müllerinnenliedchen mitgeteilt, das in seinen Eingangsworten lebhaft an das altgriechische Beispiel aus Lesbos erinnert [2]).

Nr. 3.

1. Rauschet, rauschet,
Ihr Mühlensteine!
Mich dünkt, nicht mahlt' ich alleine.

2. Alleine mahlt' ich,
Alleine sang ich,
Alleine dreht' ich die Quirdel.

3. Warum verfielst du,
O zarter Jüngling,
Auf mich armselig Mägdlein?

4. Du wußtest ja wohl,
O Herzensjüngling,
Daß ich im Hof nicht sitze:

5. Bis an die Kniee
Hinein in Sümpfe,
Bis an die Achseln
Hinein ins Wasser...
Armselig meine Tage!

---

1) Die Edda übers. von H. Gering, S. 377 f.

2) Dainos oder Litthauische Volkslieder, herausgeg. von L. J. Rhesa, Berlin 1843, S. 37 ff. Mit einigen Abweichungen auch bei Nesselmann, Litt. Volkslieder, S. 242 f. Die erste Strophe lautet im Urtext:

Ůžkit ůžkit,
Mano girnates,
Dingós, ne wienà malû.

Tetzner, Dainos, S. 9, führt aus Pistorius, Polonicae historiae corpus (Basel 1582) I, S. 46 f. folgende Stelle über die Litauer

Viel zahlreicher, aber inhaltlich weniger entwickelt sind die vorliegenden lettischen Mühlenliedchen. Es sind, wie überhaupt die Volkslieder dieses Stammes, meist kurze Strophen von je vier achtsilbigen trochäisch gemessenen Versen. Ich lasse einige derselben folgen[1]). Das erste (Nr. 4) ist einer geraubten Braut in den Mund gelegt, welche die Aufforderung ihrer Angehörigen zur Rückkehr ins Vaterhaus zurückweist mit der Begründung, daß sie zu Hause hart habe arbeiten müssen. Auch das zweite (Nr. 5) geht auf die Lage der verheirateten Frau, während sich die drei folgenden (Nr. 6—8) eher auf Mädchen zu beziehen scheinen. Das letzte (Nr. 8) zeigt insofern eine Eigentümlichkeit, als aus ihm hervorgeht, daß nicht immer die Mahlerin selbst den Gesang anstimmte.

Nr. 4.

Es neeeſchu, es newaru,	Nein, ich geh' nicht; (denn) ich kann nicht;
Jūs man pāri darijāt;	Ihr habt Unrecht mir gethan;
Putej' manio wainadſinis	Staubig wurde mir mein Kränzlein
Dſeernu milnas galinei.	An dem Ende (eures) Mehlsacks;
Sadil' manis gredſeninis	Abgerieben ist mein Ringlein,
Grūtu dſeernu ritinōt;	Als die Mühl' ich mühsam drehte.
Es neeeſchu, es newaru,	Nein, ich geh' nicht; (denn) ich kann nicht;
Jūs man pāri darijāt.	Ihr habt Unrecht mir gethan.

Nr. 5.

Sah nicht recht, im Dunkeln mahlend,
Wer zur Kammer eingetreten.

---

an: Dum molendina manibus vertunt, patrio more, agrestem quendam concentum edere solent, dicentes: Melior, hocque verbum frequentius ad cantilenae similitudinem repetunt; id vero est tam viris quam mulieribus peculiare, quod de illa re, quam tunc in opere habent, cantilenas agrestes canant.

1) Nr. 4 aus A., E. und H. Bielenstein, Studien aus dem Gebiet der lettischen Archäologie, Ethnographie und Mythologie (S.-A. a. d. Magazin der lettisch litter. Gesellsch.), Riga 1896, S. 65;

War's ein Mehldieb, oder war es
Eine andre Mahlerin?
War kein Mehldieb, der hereintrat,
War auch keine Mahlerin;
Nein, es war die Schwiegermutter,
Eine weiße Haube bringend.

Nr. 6.

Also sprach der junge Roggen,
Als er in die Mühle einging:
Wo ist meine Mahlerin?
Ungeschmücket ist die Mühle.

Nr. 7.

Keinen kümmert's, keinem schadet's,
Wenn ich mahl' vor Sonnenaufgang;
Meine Nachtruh', meine Arbeit,
Beide sind mein Eigentum.

Nr. 8.

In die Mahlstub' gingen Mädchen,
Mich, die Kleine, nahmen mit sie;
Sollte nicht beim Mahlen helfen,
Lieder sollt' ich ihnen singen.

Auch sonst spielt der Gesang zur Handmühle in den Volksliedern der Letten eine große Rolle. Der Bursche, welcher auf die Brautsuche auszieht, bindet sein Rößlein an, um hinter der Mauer auf den Gesang der Mädchen in der Mahlkammer zu lauschen. Es ist ihm geraten worden, nur eine gute Sängerin auszuwählen, da eine solche auch fleißig sei. Die Mädchen hinwieder klagen über die harte Arbeit, den rauhen Mühlstein. Dieser Zug klingt auch in nachfolgendem estnischen Gesange wieder, dem einzigen, der sich hat auffinden lassen. Der Herausgeber[1]) hat freilich alles gethan, um die wahre Natur dieses schönen Liedes zu verdunkeln. Er überschreibt es „Mahlknecht", obwohl das Stück als kässikiwwi laul, d. h.

Nr. 5—8 aus Ulmann, Lettische Volkslieder, Riga 1874, Nr. 77. 197. 198. 235. Andere bei Sprogis, Pamjatniki, S. 263.

1) H. Neus, Esthnische Volkslieder, Reval 1850, S. 227. Die Stropheneinteilung ist von mir; Str. 3 fehlt eine Zeile.

Lied zur Handmühle, bezeichnet ist. Der Eingang wird mit Vorstellungen von Zauberwirkungen in Verbindung gebracht, die an der Mühle haften sollen. Aber es geht alles sehr natürlich zu. Das mahlende Weib vergleicht das Geräusch der Mühle mit dem Brausen des Meeres, an dessen Uferfelsen der Mühlstein gebrochen ist, den Meeressand mit dem Malzschrot, das auf der Mühle gemahlen wird. Wäre der Stein doch im Meere geblieben, der für die Mahlerin zur Marter wird! Der Mühsal des Mahlens wird dann echt poetisch in der Schlußstrophe die Freude an dem Gebräu gegenübergestellt, das aus dem Erzeugnis der Mühle bereitet wird.

Nr. 9.

1. Ma laulan merre murrukfist,	1. Her sing ich ein Meer aus Trümmern,
Merre kalda kalladest,	Meeres Felsen vor aus Fischen,
Merre ïred ädikaks,	Meeres Ufer um zu Essig,
Merre liwa linnakfist,	Meeres Sand hervor aus Malze,
Merre puud puña kiwwiks!	Meeres Holz zum roten Steine!
2. Kiwwikene, allikene,	2. Mühlensteinchen, graues Steinchen,
Eks sa wõinud merres mürrada,	Konntest du im Meer nicht dröhnen,
Merre kaldas kaswada,	Mit dem Fels des Meeres wachsen,
Merre liwas ligutada,	Dich im Sand des Meers nicht drehen,
Enne kui meie kamberisse.	Eh'r als hier in unsrer Kammer?
3. Kiwwi mo käed kullutab,	3. Mir zerschrammt der Stein die Hände,
Kiwwi riib rikkub rinda,	Greift des Steines Staub die Brust an,
Kiwwi witsa wilib sörmi,	Feilt des Steines Reif die Finger,
Kässipu käed kullutab!	Schrammt das Treibeholz die Hände!

4. Jahwa, jahwa, kiwwikene,
Ummalaid ja linnaklid!
Siis ma kutsun kurnale
Siis ma öiskan öllele
Siis ma karjun kaljale!

4. Mahle, mahle, stolzes Steinchen,
Mahle du denn Malz und Hopfen!
Dann will beim Gebräu' ich rufen,
Dann will ich beim Ahle jauchzen,
Dann will ich beim Kofent kreischen.

Der den Esten nahe verwandte Stamm der Finnen hatte das Glück, schon im XVIII. Jahrhundert, als die Handmühle noch in vielen Teilen des Landes im Gebrauche war, in H. G. Porthan einen verständnisvollen Erforscher seiner Volksdichtung zu finden. Dieser veröffentlichte 1766—1778 in mehreren Teilen seine Dissertatio de poesi fennica[1]), in der er den Mühlengesängen einen besonderen Abschnitt widmet, was sie schon deshalb verdienen, weil sie unter dem Namen Jauho-Runot eine eigene Gruppe der von Frauen und Mädchen gedichteten Runen bilden. Besonders verbreitet waren sie in den Provinzen Savolax, Karelen und Kajaneborg, wo es noch vielfach an Wassermühlen fehlte, und die Frauen während des Winters darum oft den ganzen Tag die Handmühle drehen mußten. Die Lieder, welche sie dabei sangen, waren zum Teil althergebracht; aber noch immer floß der Born poetischer Neuschöpfung, der in Finnland unter dem Landvolk bis auf die Gegenwart nicht versiegt ist. Die Gesänge werden in getragener Weise und zwar immer von der- oder denjenigen gesungen, welche den Mühlstein drehen, während die übrigen einfach zuhören. Der Inhalt ist sehr

1) Wieder abgedruckt in Henrici Gabrielis Porthan opera selecta, vol. III, p. 303—381. Auszugsweise übersetzt auch bei Jos. Acerbi, Reise durch Schweden und Finnland, aus dem Engl. übersetzt von Ch. Weiland, Berlin 1803 (Magazin von merkw. neuen Reisebeschreibungen Bd. XXVI), S. 242 ff., und F. Rühs, Finnland und seine Bewohner, Leipzig 1809, S. 329 ff.

mannigfaltig, meist ernsten Charakters; bald episch, bald lyrisch, oft satyrisch. Die Liebe spielt jedenfalls auch in ihnen eine große Rolle; doch sei es für Männer schwer, versichert Porthan, Texte der letzteren Art zu bekommen; höchstens könne man sie alten Frauen bei festlichen Gelegenheiten herauslocken. Ich teile im Folgenden drei derselben mit, die besonders charakteristisch sind; man ist natürlich bei der Auswahl auf solche Stücke beschränkt, die sich durch den Inhalt sofort als Mühlengesänge ausweisen oder von dem Herausgeber als solche bezeichnet werden, während viele bei der Mühle gedichtete und gesungene Lieder in den Sammlungen stehen mögen, denen man später ihren Ursprung nicht mehr ansieht.

Nr. 10.[1])

Jauhuos sinä kiwoinen,	Mahle, du mein Steinchen, mahle,
Hywä paasi pauhailko,	Gute Felsenscheibe, rausche,
Somerinen souwatelko,	Dreh' dich selber, kiesgebackne[2]),
Minun jauhin wuorollani,	Mir zum Mahlen zugewälzet:
Ilman sormin soutamata,	Daß dich nicht die Finger drehen,
Käden puuta käändämätä,	Nicht die Hand den Holzgriff treiben,
Peukalon palajamata!	Nicht der Daumen kreisen müsse.

Nr. 11.[3])

Vordem gab man nach der Sitte	Einem matten Pferd zu fressen,
Einem müden Roß zu trinken,	Einer fleiß'gen Magd zu essen.

1) Nach Porthan a. a. O., S. 372, nach dessen lateinischer Übersetzung die hier gegebene deutsche verfaßt ist. Ein längeres, in den Anfangszeilen diesem nahezu gleichlautendes Lied findet man in „Kanteletar, Die Volkslyrik der Finnen". Ins Deutsche übertragen von Hermann Paul, Helsingfors 1882, S. 87 f. Diese vortreffliche Übertragung vereinigt die besten Lieder der berühmten Sammlung von Elias Lönnrot.

2) Wörtlich nach Porthan: e glarea concrete (scil. lapis molaris) remigato.

3) Paul a. a. O., S. 88 f. Das Original hat natürlich keine Endreime. Der Vers ist der in der finnischen, wie in der estnischen,

Mit des Vaters Mühlstein mahlt' ich,
Wie im Laub die Winde wehen;
Doch der Fremden Mühle mahl' ich
Schwer, als müßt' ich Berge drehen.
Warum klagst du, böser Mühlstein,
Drehst dich unter Jammertönen?
Was bedeutet dein Geächze,
Was dein Schnarren und dein Stöhnen?
Meinst, daß ich zu wenig thäte,
Möchtest, daß ich flinker drehte?

Nicht doch! dich wird's wenig kümmern,
Keinen Stein wird es erbarmen,
Wenn vor Arbeit ich vergehe,
Wenn die Kräfte mir versagen,
Wenn ich sterben muß, ich Arme,
Wenn sie mich zu Grabe tragen.

Nr. 12.[1])

Meinem Jakob mahl' ich (einsam),
Treib' die Mühle meinem Lahmfuß;
Aber mir mahlt Jakob nimmer,
Treibt der Krummfuß nicht die Mühle,
Stößt den Stein nicht, daß er tönet.
Gut ist's zwar, dem Lahmfuß eigen,
Glück, des Hinkers Frau zu sein.
Denn der Krummfuß nähret reichlich
Mich mit Fischen aus dem Wasser,
Und man schleppt ihn nicht zum Kriege,
Nicht zum Kampf wird er gefordert.
Wohl als Greisin (einst) noch mahl' ich,
Lass' die Mühl' verschimmelt[2]) rauschen;

---

lettischen und litauischen Poesie allgemeine trochäische Vierfüßler (Runometer) mit starker Anwendung der Allitteration und freier Behandlung des ersten Fußes.

1) Aus dem Lateinischen bei Porthan, S. 368—370 von mir ins Deutsche übertragen mit Benutzung der (nicht metrischen) Übersetzung von Rühs a. a. O., S. 334 ff. Paul, S. 162 f. giebt das Lied in stark abweichender Fassung.

2) Porthan übersetzt: „situ aures obducta", h. e. aetate iam ultra iuveniles annos provecta.

Mir mahlt keine Schwiegertochter,
Dreht die Mühle keine Sohnsfrau.
O, wenn mein Vertrauter käme,
Mir vorhergeseh'n erschiene,
Würd' bald einen Kuß ihm bieten,
Meinen Mund würd' ich ihm reichen.
Doch nichts hör' ich vom Geliebten;
Drum quält abends mich die Sehnsucht;
Mehr noch leid' ich, geh' zur Ruh' ich,
Und die Nacht ist mir verdrießlich.
Neu erwach' ich voller Kummer;
Meine Hand greift dann ins Leere,
Meine Rechte hascht nur Täuschung.
Wie sollt' mich mein Los nicht reuen!
Früh empfind' ich die Beschwerde,
Treib' die andern ich zur Arbeit,
Und am Abend sie vereinend,
Einsam selbst die Nacht verbringend
In dem gattenleeren Bette.
Kein Gefährte ist vorhanden,
Der mir sanft die Seite streichle,
Der mich unterm Arme kitzle.
Weh! nicht hört man den Geliebten
Vor dem Hause lauten Schalles
Holz zerspalten auf dem Platze,
Scheiter klaftern bei der Thüre,
Unterm Fenster sich verweilend.
Komm, o Freund, zu meinem Lager,
Lenke zu mir deine Schritte.
Doch nicht heftig schrei' nach dir ich:
Sicher wird Natur dich treiben,
Dich dein Blut bald zu mir führen.
Dann, wenn du zu mir zurückkommst:
Nahe, nahe, meine Freude!
Eng umschling' mich, du mein Herzchen!

Wie nahe das erste dieser Lieder inhaltlich dem vorhergehenden estnischen steht, ist leicht zu erkennen. Das zweite spiegelt die Gedanken eines dienenden Mädchens

wieder. Das dritte enthält die beweglichen Klagen einer kinderlosen Ehefrau, deren verkrüppelter Mann längere Zeit auf Fischfang abwesend ist. Das Lied zeigt eine ganz merkwürdige Ähnlichkeit mit einem Gesange aus Tripolis, dessen Entstehung auf eine Weizen mahlende Frau zurückgeführt wird, die seit neun Jahren mit einem kranken Manne verheiratet war.[1])

Damit gelangen wir zu denjenigen Ländern, in welchen noch heute die Handmühle üblich und mit ihr der Mühlengesang lebendige Thatsache ist. Die zahlreichsten Zeugnisse liegen aus Afrika vor, wo meist noch der primitive Reibstein im Gebrauch ist. W. Junker[2]) berichtet: „Eine Anzahl Frauen begleitet regelmäßig die Araberzüge in den Negerländern, und da nur ein Teil der Sklavinnen ihren Herren folgt, sieht man da genau, wie unverhältnismäßig die Frauen durch die Arbeit der Mehlbereitung, ja schon während des Marsches durch das Schleppen der schweren Mahlsteine, überbürdet sind. Oft genug hörte und sah ich die Mädchen noch tief in der Nacht vor ihrer Murhaka kauern und unter zitterndem, schwermütigem Gesang, tief Atem holend das Mehl reiben. Oft erheben sie sich auch mitten in der Nacht vom Lager und gehen an die Arbeit; denn ihre Herren und deren Diener wollen ja frühmorgens ihre Kisra oder Assida essen; der kommende Tag aber ist wieder der mühevollen Reise geweiht. — Die regelmäßige Ernährung von drei Dienern erfordert beiläufig die Arbeitskraft eines Mädchens.“ Auch der Missionar Kraft[3]) erzählt von den Frauen der Danákil: „Oft hört man sie in der Nacht, wenn sie Getreide zwischen Steinen zerreiben,

1) Stumme, Tripolitanisch-tunesische Beduinenlieder (Leipzig 1894), S. 60.

2) Reisen in Afrika II, S. 216 f.

3) Bei Andree a. a. O., S. 504.

melodisch singen und guten Takt halten." Der englische Reisende Felkin teilt folgenden Gesang mit, den er im östlichen Sudan von den kornmahlenden Frauen eines Abends vernahm:

Nr. 13.

Schafft und mahlt flink; denn die Dschellabah sind stark,
Und arbeiten wir nicht, so schlagen sie mit Stöcken,
Und haben sie keine Stöcke, so schießen sie mit Flinten;
Schafft und mahlet aus aller Kraft! [1])

Schweinfurth[2]) fand bei den Kredj unter dem Kornreservoir eines Dorfältesten eine Art öffentlicher Mahlstätte zwischen den Pfählen hergerichtet, an welcher vier Sklavinnen unter taktmäßigem Gesange dem Geschäft des Kornmahlens oblagen. Wissmann[3]) beobachtete bei den Bassonge zwei Frauen, die im Freien unter schattigen Ölpalmen singend das Reiben der Hirse besorgten. Ebenso vereinigen sich bei den Bassutos oft mehrere Frauen zu gemeinsamem Mahlen; „ihr Gesang schließt sich genau dem taktmäßigen Klingen der Ringe an, die sie an den Armen tragen."[4]) Endlich berichtet Livingstone[5]) von einem Gesange, den die kornmahlenden Batusifrauen auf seine eigene Reise gedichtet hatten und der also lautete:

Nr. 14.

Oh, der Marsch des Bwanamokolu nach Katanga,
Oh, der Marsch nach Katanga und zurück nach Udjiji!
Oh, oh, oh!

---

1) Citiert bei Ratzel, Völkerkunde II, S. 429. Die Dschellabah sind Sklavenhändler und Sklavenjäger.
2) Im Herzen von Afrika II, S. 393 f.
3) Unter deutscher Flagge quer durch Afrika, S. 120.
4) Casalis, Les Bassoutos (Paris 1856), S. 150.
5) Letzte Reise II, S. 222.

Auch in den weiten Ländern Asiens ist die Handmühle noch viel im Gebrauch, und zwar noch jetzt in derselben Form, wie sie schon im alten Testament vorkommt. In manchen Gegenden drehen zwei Frauen an einer Mühle zusammen; ihr Tagewerk beginnt schon vor Tag am frühen Morgen, in zahlreichen Familien bereits um drei Uhr. Ist das Mehl gemahlen, so schließt sich gleich das Teigmachen und Backen an. In wohlhabenden Häusern haben Sklavinnen oder gemietete Frauen, die von Haus zu Haus gehen, diese Geschäfte zu verrichten.[1]) Überall wird dabei gesungen; Mühlenlieder aber sind nur bekannt geworden aus Palästina und Britisch-Ostindien. Von den palästinischen Gesängen sei hier in Übersetzung eine Probe mitgeteilt, die G. H. Dalman[2]) aus dem Munde einer Aussätzigen, Namens Zmikna in Jerusalem aufgezeichnet hat.

Nr. 15.

Auf, höre die Eule,
Wie sie girrte, sagte —
Sie sagte: O Zmikna,
Die glücklichen Nächte sind vorüber.

Auf, höre die Eule,
Wie sie girrte in der Nacht;
Sie sagte: O Zmikna,
Die glücklichen Nächte sind verflossen.

Indische Mühlengesänge hat Georg A. Grierson im Distrikt Bihar der Präsidentschaft Bengalen mit Hilfe eines

1) Näheres bei Roß C. Houghton, Women of the Orient (Cincinnati 1877), S. 359 ff. Vgl. auch Wellsted, Reisen in Arabien I, S. 248 f.

2) Palästinischer Diwan (Leipzig 1901), S. 22 ff. Das obige Liedchen wiederholt, wie man sieht, nur einen uns auch sonst begegneten Gedanken: die Mühsal der Arbeit. Die übrigen sechs bei Dalman mitgeteilten Stücke sind andern Inhalts.

angesehenen Eingeborenen ermittelt. Sie sind aus dem Munde von Frauen aufgezeichnet, zusammen mit zahlreichen ähnlichen Liedern, die von Frauen aller Stände gesungen werden. Die Gesänge zur Mühle bilden unter diesen Frauenliedern, ähnlich wie in Finnland, eine besondere Gruppe, die man Jat'sar nennt (jat, Mühle, jat'sar, wörtlich: Mühlenhaus). Sie sind im östlichen Bhojpuri-Dialekt abgefaßt und genau so wiedergegeben, wie sie gesungen werden. Sie bieten deshalb gewisse metrische Unregelmäßigkeiten, die der Herausgeber darauf zurückführt, daß sie lange Zeit mündlich fortgepflanzt wurden, und daß dabei die Melodie den einzigen Anhaltspunkt für das Gedächtnis bildete. „Man kann jede beliebige Zahl von Silben, kurz oder lang, in eine Zeile zusammenpacken, so lange das Bedürfnis des musikalischen Ictus befriedigt ist". Mühlenlieder sind in der Sammlung im Ganzen vier[1]). Das erste derselben hat nicht weniger als dreißig Strophen. Es enthält eine unter den Indern sehr populäre Romanze, in der von einem Rajputenweib erzählt wird, das sich lieber tötete, als daß es die Frau eines muhammedanischen Eroberers wurde. Das zweite, unten mitgeteilte, ist eine Klage über die Abwesenheit des Geliebten. Das dritte schildert die nächtliche Begegnung einer verheirateten Frau mit einem Königssohn, dem sie sich nicht ergeben will. Im letzten endlich wird eine rührende Legende erzählt von Basti Singhs Frau, zu der der ältere Bruder ihres Gatten in sträflicher Liebe entbrannt war. Er ermordet den Bruder auf der Jagd; um dem Toten die gebührenden Ehren zu erweisen, willfahrt die Frau scheinbar den Bitten des Mörders; er führt sie

1) Veröffentlicht sind die drei ersten im Journal of the R. Asiatic Society of Great Britain and Ireland, new series, Vol. XVI, p. 238—246, das letzte ebendaselbst Vol. XVIII, p. 242—247.

vor die Leiche; aber das Feuer der Gattenliebe ist so groß, daß von ihrem Busen Flammen ausgehen, die den Scheiterhaufen in Brand setzen und mit dem Leichnam auch die Witwe als Sati verzehren. Das Lied ist von wunderbarer Schönheit und dramatischer Lebendigkeit. Es kann hier nur das kleinste der vier Stücke in einer von A. Conrady freundlichst besorgten Transscription[1]) und in einer nach der englischen Übersetzung von mir verfaßten Übertragung mitgeteilt werden.

Nr. 16.

Refrain: Gahiṛi nadiyā agami bahė ràma paniyā
pīyā calale moràṅga dĕsavā, biharĕlā rāma chatiyā.

1. Jaum̐ hama janitom̐ ĕ lŏbhiyā jáiba rĕ bidĕsavā
piyá kĕ paĕtavā ĕ lŏbhiyā acarā̀ chipaitom̐.
2. Daha ròvė cakavā̀ cakaiyā
bichŏhavā̀ kaile rāma balamū.
3. Muṁ̆ha tòra hāve ĕ lŏbhiyā suruja kĕ jŏtiyā
ā̀ṁ̆khi tóra hāve ĕ lŏbhiyā amavā̀ kĕ phariyā.
4. Nàka tòra hāve ĕ lŏbhiyā sugavā̀ ke thŏravā
bhahum̐ tòra hāve ĕ lŏbhiyā caḍhala kamaniyā.
5. Ā́ṭha tòra hāve ĕ lŏbhiyā katarala panavā
òra tòra hāve ĕ lŏbhiyā kaṛi kaṛi mŏchiyā.
6. Bá̆ṁhi tòra hāve ĕ lŏbhiyā sŏbarana sŏṁ̆ṭavā
pėṭa tòra hāve ĕ lŏbhiyā puraïni patavā.
7. Pīṭhi tóra hāve ĕ lŏbhiyā dhŏbiyā̀ kĕ paṭavā
gòṛa tòra hāve ĕ lŏbhiyā kĕravā̀ kĕ thumhavā.

---

1) Bemerkungen Conrady's: c = tsch, j = dsch; h hinter einem Konsonanten bezeichnet ihn als aspirierten; o, e und die Diphthonge sind immer lang, außer wenn ˘ darüber; ` bezeichnet, daß ein ursprünglich oder durch Position langer Vokal dem Metrum zuliebe verkürzt ist. — Es ist nicht angegeben, ob die in der Umgangssprache jetzt verstummten auslautenden -a in diesen Volksliedern noch ausgesprochen werden; es ist aber zu vermuten, weil es in der bengalischen und in der ältern Bihari-Poesie der Fall

Übersetzung.

Refrain: Der Fluß ist tief, und das Wasser fließt bodenlos. Mein Geliebter ist hinweg zu den Morangs, und mein Busen ist auseinandergerissen.

1. Hätte ich gewußt, o du Habsüchtiger, daß du gehen wolltest zu einem fernen Lande, so hätte ich dein Reisekleid unter meinem Gewande verborgen.
2. Die Chakwa-Ente [1]) und ihr Männchen klagen auf dem See, und Ah Ram, mein Geliebter, hat mich verlassen.
3. O Habsüchtiger, dein Gesicht ist wie die Strahlen der Sonne, und deine Augen sind groß wie eine gespaltene Mangofrucht.
4. Deine Nase ist wie ein Papageienschnabel und deine Augenbrauen wie ein gespannter Bogen.
5. Deine Lippen sind rot wie beschnittener Betel, und dein Schnurrbart ist steif.
6. Deine Arme sind wie goldne Stäbe, und dein Magen ist wie ein Lotusblatt.
7. Dein Rücken ist glatt wie eines Wäschers Brett, und deine Beine sind (schlank) wie ein Platanenstamm [2]).

Um zu zeigen, daß auch der neuen Welt diese Mühlengesänge nicht ganz fremd sind, lasse ich zunächst eine Stelle aus dem Berichte des Leutnants G. M. Wheeler über eine im J. 1874 ausgeführte Reise nach Neu-Mexiko und Colorado folgen [3]). Sie bezieht sich auf das Indianerdorf San Juan, am Rio Grande, etwas oberhalb der Mündung des Rio de Chama gelegen. „Abends durch die

ist, und weil z. B. sŏbarana in Strophe 6ª unzweifelhaft so und nicht sŏbarna, wie in der Umgangssprache gelesen werden muß.

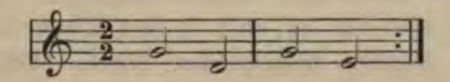
1) Von diesem Vogel (anas casarca) geht die Sage, daß das Weibchen ganze Nächte über die erzwungene Trennung von seinem Männchen klage.

2) Dazu bemerkt der Herausgeber: „These similes, which seem absurd enough in a translation, are perfectly natural to a Hindu mind".

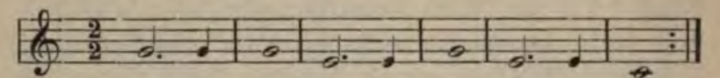
3) Aus Petermanns geogr. Mitteilungen XXI (1875), S. 449.

Straßen des Dorfes schlendernd, wurde ich auf ein höchst monotones Singen aufmerksam, das fast aus jedem Hause drang. Die zur Thüre hinaufführende Leiter ersteigend, fand ich die Hausmutter beschäftigt, Korn zu mahlen, wozu ein breiter Mahlstein und ein steinernes Pistill diente. Um die rhythmischen Bewegungen der Arme im richtigen Takt zu halten, hatte der Hausvater mit den Söhnen diesen Gesang angestimmt. Ich ersehe aus den Beschreibungen Castañeda's, der die frühesten Streifzüge der spanischen Heere in Neu-Mexiko beschrieb, daß damals die Sitte ebenso herrschte wie heutzutage."
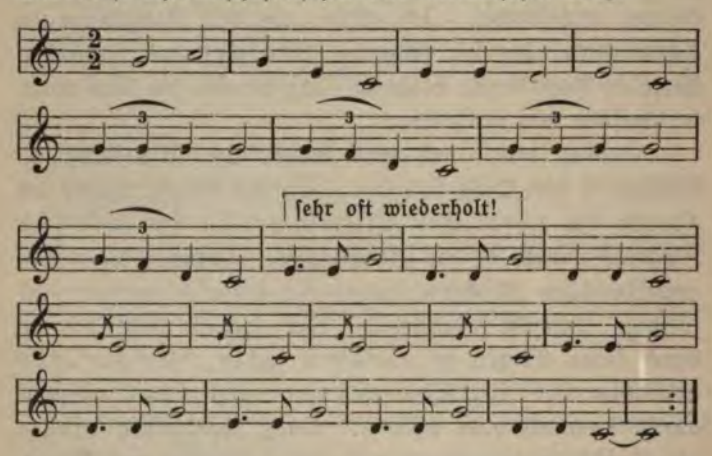
Endlich mag noch eine freundliche Mitteilung K. Sapper's hier Platz finden: „Diejenige Arbeit, welche die Frauen des nördlichen Mittelamerika am meisten in Anspruch nimmt, ist das Maismahlen. Während die mittelamerikanischen Mischlingsfrauen sich dieses ungemein einförmige Geschäft manchmal, aber freilich nicht häufig, durch leises Singen zu erleichtern suchen, thun die Indianerinnen der nördlichen Stämme nicht selten dasselbe durch Summen oder Pfeifen. Ganz regelmäßig pflegen die Quiché-Indianerinnen auf dem Hochlande von Guatemala durch leises zischendes Pfeifen im $^2/_2$ Takt diese Arbeit zu begleiten, wobei die einmal gewählte Weise immer wiederholt wird, manchmal allerdings unter Anbringung von allerlei Variationen. In der ersten Hälfte des Taktes wird die Handwalze über den schwachgewölbten Mahlstein hinabgeführt und dabei der gekochte Mais zerquetscht und gemahlen, in der zweiten Hälfte des Taktes wird die Handwalze wieder leer heraufgezogen und so fort. Meist sind die Weisen außerordentlich einfach, wie folgende:



oder folgende, die sich sogar allein auf den Tönen des Dreiklangs bewegt:



Manchmal sind sie aber auch ziemlich abwechslungsreich und nicht ohne rhythmischen und melodischen Reiz:



Inhaltlich zeigen alle Mühlengesänge einen gemeinsamen Charakterzug: sie knüpfen an die Lage der Arbeitenden an; sie enthalten Gelegenheitspoesie — hierin sehr unähnlich den „Müllerliedern" der modernen Goldschnitt-Lyrik, welche allgemeine Gefühle zum Ausdruck bringen und selbstverständlich auch in formaler Beziehung mit dem Rhythmus des Mahlens nichts zu thun haben. Die Wind- und Wassermühle erfordert überhaupt kaum rhythmisches Arbeiten. Auch bei den verschiedenen Formen der Handmühle sind verschiedene Körperbewegungen nötig, und vermutlich wird sich das auch in dem Rhythmus der dazu gehörigen Gesänge ausgesprochen haben. Gedichtet sind

sie unzweifelhaft von den arbeitenden Frauen und Mädchen selbst; von mehreren wird ausdrücklich bezeugt, daß sie improvisiert wurden. Alles Leid und aller Kummer, bisweilen aber auch die Freude und der Stolz des Frauenlebens ist in ihnen zu beobachten; sehr häufig bricht ein tiefer Groll auf das Marterwerkzeug durch, das die Dichterinnen zur Hervorbringung der lebenspendenden Nahrung handhaben müssen. Wer fände sich dabei nicht erinnert an die Klage der mahlenden Sklavin im Hause des Odysseus, die der heimgekehrte Dulder in der ersten Nacht vernahm, die er unter dem heimatlichen Dache zubrachte![1]) Epische Stoffe treten nur in Indien hervor; auch hier sind sie nicht rein erzählend, sondern in lebendiger dramatischer Form behandelt, und, was die Hauptsache, sie dienen zur Verherrlichung tugendhafter Heldinnen der Vergangenheit, die unter den Frauen ihres Landes nicht minder gefeiert scheinen, als die Helden des Schwertes unter den Männern.

b) Gewinnung und Zubereitung der Spinnstoffe.

Wie das Mahlen und die weitere Verwendung der Brotfrucht, so sind auch die mancherlei Verrichtungen, welche sich an die Gewinnung und Verarbeitung der Spinnstoffe, des Flachses, des Hanfes und der Wolle knüpfen, vorzugsweise Frauenarbeit. Demgemäß finden wir auch hier zahlreiche Arbeitsgesänge. Insbesondere ist der Flachs, an den die Volkssitte auf allen Stufen seiner Entwicklung bis zur fertigen Leinwand so viele sinnige und abergläubische Bräuche geheftet hat, auch ein Liebling der Arbeitspoesie. Neunmal läßt ihn das Sprichwort durch des Menschen Hand gehen: beim Bauen (Säen), beim Reißen (Ernten), beim Riffeln oder Reffen, beim

1) Homer Od. XX, 105 ff.

Zetteln oder Streuen, beim Heben (Wiedereinsammeln), beim Brechen, beim Schwingen, beim Spinnen und zuletzt beim Weben. Dabei sind noch einige wichtige Arbeiten vergessen, wie das Rösten, Dörren, Reiben, Hecheln. Die Mehrzahl dieser Arbeiten ist zum rhythmischen Vollzug geeignet. Dennoch ist es bedenklich, unter den vielen in deutschen und andern Volksliedersammlungen umgehenden Flachsliedern bestimmte für das Säen oder Ernten der Pflanze in Anspruch zu nehmen. Manche scheinen Tanzlieder zu sein, die bei den um das Flachsfeld von den Mädchen und Frauen ausgeführten Reigentänzen gesungen wurden.[1]) Als Probe seien einige kurze lettische Lieder mitgeteilt.[2])

Nr. 17.

Flachs mein Brüderchen mir säte;
Saß die Schwägerin am Raine,
Sagt die Schwägerin da sitzend:
„Leindotter ist dort aufgegangen,
Leindotter ist dort aufgegangen,
Aber guter Flachs nicht“.

Nr. 18.

Wachs' und blühe, du mein Flachsfeld,
Nicht verlanget mich nach Silber!
Leg' ich an mein weißes Hemde,
Glänzt es ja wie reines Silber.

Nr. 19.

Keiner hat doch so ein Leben,
Wie dem Flachs ein Leben eigen,

---

1) Über diese, sowie die sonstigen beim Flachsbau üblichen Gebräuche vgl. E. H. Meyer, Deutsche Volkskunde, S. 224 ff. R. Andree, Braunschweiger Volkskunde, S. 165 ff.

2) Nr. 17 und 19 aus der Sammlung von Bielenstein (Nr. 4073/4) freundlichst für mich übersetzt von A. Leskien; Nr. 18 bei Ulmann Nr. 193.

Man rauft ihm heraus die Haare,
Weiter haut man ihm den Kopf ab,
Taucht ihn dann in Wasser unter
Und zerbricht ihm seine Knochen
Endlich zwischen dreien Hölzern.

Ebenso schwer wird es sein, dem folgenden in Deutschland weit verbreiteten Liede[1]) eine bestimmte Stelle bei den zahlreichen Arbeiten des Flachsbaus anzuweisen. In Schlesien wird es gar als Tanzlied gesungen, wenn von Mann und Frau um Fastnacht getanzt wird, „damit der Flachs gedeihe".

Nr. 20.

1. Wenn der Flachs gesäet ist,
So will er auch gejätet sein.
Lieber Mann,
Jätet dann,
So seh' ich meine Freude dran.
Ich kann Flachs sä'n.

2. Und wenn der Flachs gejätet ist,
So will er auch gerupfet sein.
Lieber Mann,
Rupfet dann,
So seh' ich meine Freude dran.
Ich kann Flachs sä'n.

3. Und wenn der Flachs gerupfet ist,
So will er auch gebunden sein.
Lieber Mann,
Bindet dann,
So seh' ich meine Freude dran.
Ich kann Flachs sä'n.

4. Und wenn der Flachs gebunden ist,
So will er auch gereffet[2]) sein.
Lieber Mann,
Reffet dann,
So seh' ich meine Freude dran
Ich kann Flachs sä'n.

5. Und wenn der Flachs gereffet ist,
So will er auch ins Wasser hinein.
Lieber Mann,
Wässert ihn dann,
So seh' ich meine Freude dran.
Ich kann Flachs sä'n.

6. Und wenn der Flachs gewässert ist,
So will er auch gewaschen sein.
Lieber Mann,
Wascht ihn dann,
So seh' ich meine Freude dran.
Ich kann Flachs sä'n.
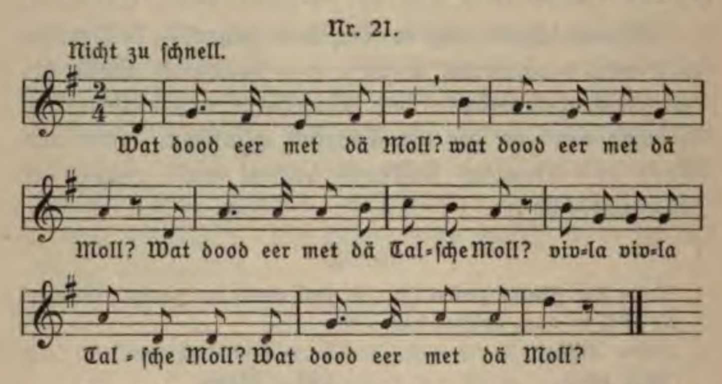
---

1) Abgedruckt bei Simrock, Die deutschen Volkslieder, Nr. 265.

2) Simrock, dem das Lied nur handschriftlich vorlag, läßt drucken: geraffet.

Das Lied verfolgt die weitere Behandlung des Flachses nicht, wahrscheinlich weil diese Frauensache ist. Unter den hier genannten Arbeiten ist zunächst das Jäten durch ein kleines Lied vom Niederrhein vertreten, wie folgt.[1])

Nr. 21.

Nicht zu schnell.



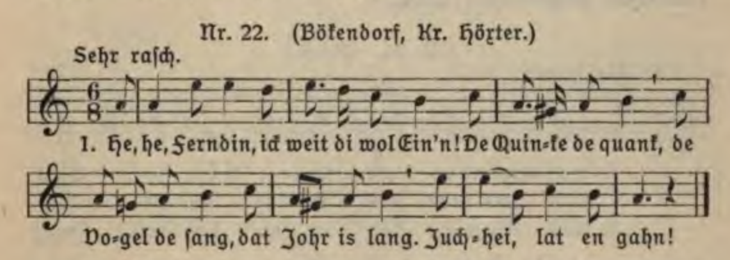
Der reife Flachs wird mit den Wurzeln aus der Erde gerauft. Man nennt dies Raufen, Rupfen, Reißen oder Ziehen. Dabei werden von den Rauferinnen mancherlei Scherze mit den Vorübergehenden verübt; insbesondere werden sie in der Weise angesungen, daß ihre Namen mit denjenigen von Mädchen aus dem Dorfe in Verbindung gebracht werden. Leider aber werden diese Lieder in den Volksliedersammlungen[2]) nicht

1) Erk-Böhme, Deutscher Liederhort III, Nr. 1566. Der Herausgeber bezeichnet das Lied als „Fragment eines Flachsarbeitergesanges" und meint, es sei zum Reffen gesungen worden. Aber er wie andere Sammler halten die verschiedenen Arbeiten der Flachsgewinnung nicht auseinander. Die Frage, was mit dem Maulwurf (Moll) im Flachsfeld (Tals ist eine besondere Art langen Flachses) zu geschehen habe, konnte nur beim Jäten aufgeworfen werden. Für dieselbe Verrichtung möchte ich das Lied Nr. 1565 bei Böhme in Anspruch nehmen.

2) Am vollständigsten bei Reifferscheid, Westf. Volkslieder, Nr. 47—52, Anhang, Nr. 18—20 und Anmerkungen, S. 188ff.; ferner

geschieden von denjenigen, welche beim Reffen (Reppen, Ribben, Riffeln) angestimmt zu werden pflegen; ja es werden selbst Brechlieder darunter gemischt. Unter dem Reffen versteht man das Abstreifen der grünen Samenknoten des nach Hause gebrachten Flachses, was mittels eiserner in die Balken der Scheunenwände eingelassener Kämme (Riffeln) geschieht, durch die die Flachsstengel handvollweise hindurchgezogen werden. In der Regel versammeln sich dabei die Burschen und Mädchen des Dorfes zu freiwilliger Hülfeleistung, und die Lieder, welche sie zu dem taktmäßigen Surren des Kammes anstimmen, tragen den Charakter ausgelassener Neckerei. Aber sie schließen sich unmittelbar dem Rhythmus des Reffens an, oft mit unverkennbarer Nachahmung des Kammschwirrens in den meist sinnlosen Kehrreimen.

Nr. 22. (Bökendorf, Kr. Höxter.)



2. Usen Christian, den neimst du wol gern?
„De Quinke de quank,
He is mi to lang,
Krigt mir unner de Bank."
Juchhei, lat en gahn!

3. Den N. N. den neimst du wol gern?
„De Quinke de quank,
He is mi to dick,
He hedd kein Geschick."
Juchhei, lat en gahn!
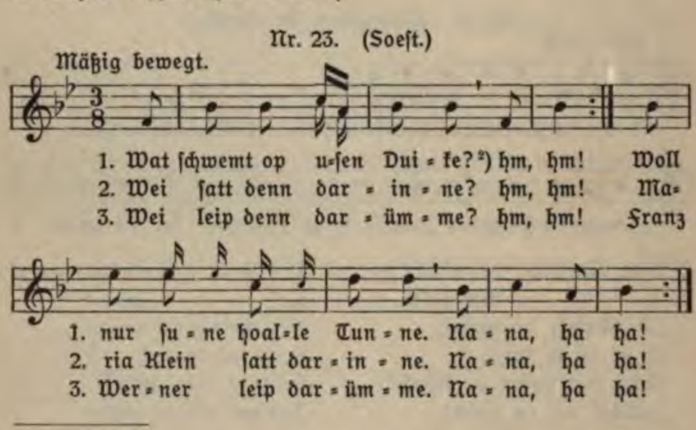
Erk-Böhme, Nr. 1560 ff. Woeste, Volksüberlieferungen in der Grafschaft Mark, S. 29 ff., und in Frommanns D. Mundarten III, S. 557 ff. Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung, Jahrg. 1877, S. 152 ff. Firmenich, Deutschlands Völkerstimmen I, S. 268.

4. Den N. N. den neimst du wol gern?
„De Quinke de quank,
He is mi to arm,
Dat Gott erbarm!"
Juchhei, lat en gahn!

5. Den N. N. den neimst du wol gern?
„De Quinke de quank,
De is mi to grot,
De fritt mi mein Brot."
Juchhei, lat en gahn!

Leider liegen keine näheren Angaben über die Art vor, wie das Lied gesungen wird. Offenbar aber ist dasselbe als Wechselgesang zwischen dem Chor und der angesungenen Dirne zu denken. Der Chor singt von jeder Strophe die erste und die letzte Zeile, die Dirne das übrige. Das Ganze scheint nur dann recht verständlich, wenn man sich den Gesang im Freien, etwa bei der Flachsernte, angestimmt denkt, so oft ein bekannter Bursche vorübergeht, der dann von den Sängerinnen einem der anwesenden Mädchen angetragen wird.[1])

Nr. 23. (Soest.)

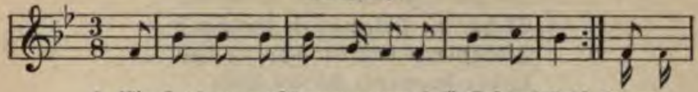


---

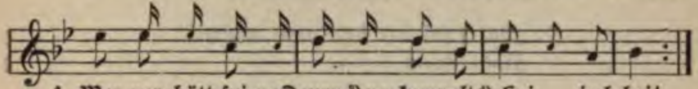
1) Darauf scheint mir auch eine bei Reifferscheid a. a. O., S. 188 mitgeteilte Bemerkung von Annette von Droste-Hülshoff hinzudeuten. Wahrscheinlich gehört hierher auch das litauische Lied bei Nesselmann, S. 142 und Bartsch, II, S. 191.

2) Teiche.

Nachsatz.
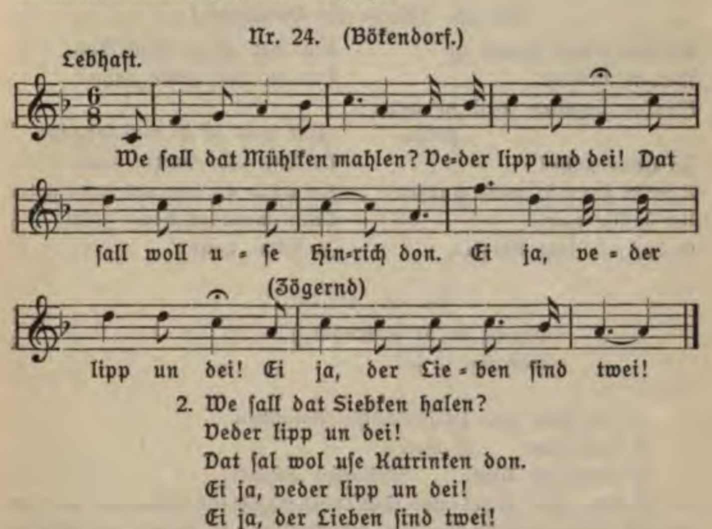


4. Niu loat us malöwwerrummeln [1]). Hei juch-hei! Franz
5. Wat salle für eine wu-ier [2]) hebben? Hei juch-hei! So-phie



4. Wer-ner hätt sui-ne Deurn [3]) verkumpelt [4]). Hei juch-hei!
5. Mül-ler sall't söl - ber sinn. Rummel-dum-dei!

Nach dem Absingen der drei Anfangsstrophen wird Franz Werner gefragt: „Magst diu sei luien" (lieben)? Antwortet er: „Ja!", so fragen sie ihn: „Wat sövv vui hebben?" (Was sollen wir haben?) Nun verspricht er ihnen etwas, entweder eine Pimpelnutt oder einen Appel. Sagt er aber: „Nein!", so lassen sie ihn öwwerrummeln mit Absingen des Nachsatzes.

Nr. 24. (Bökendorf.)



2. We sall dat Siebken halen?
Veder lipp un dei!
Dat sal wol use Katrinken don.
Ei ja, veder lipp un dei!
Ei ja, der Lieben sind twei!

---

1) überrumpeln, überfallen. 2) wieder. 3) seine Dirne.
4) veräußert, in eines andern Gewalt gegeben.

Nr. 25. (Halingen bei Menden.)

1. Ik här 'ne Piäpermüele sniuwen [1])
Fidderlirum van der lipp un dal!
Hauge buawen [2]) Kösters Hiuse.
Wer da, wer da?
Tummel di mal na Gänsima!

2. „Bai [3]) sal der dan oppe malen?"
Fidderlirum u. s. f.

3. Witten Tüens [4]) sal der oppe malen.
Fidderlirum u. s. f.

4. „Bai sal 'me dan derbei helpen?"
Fidderlirum u. s. f.

5. Swatten Fkike [5]) sal iäm helpen.
Fidderlirum u. s. f.

Nr. 26. (Körne bei Dortmund.)

Knötken briekt boven af.
Kloven, groven!
Klörken Schulten well nu heme gohn,
Jo heme gohn!
Klörken kann so nette danzen
Un so lise gohn.
O du, min leve Klörken,
Wat hev eck di dann don,
Dat du wus heme gohn?

„Dat well eck di wul seggen:
Du löfft alle Derens noh,
Un wenn du dat net loten wus,
Dann maut eck heme gohn,
Jo heme gohn!"

Nr. 27. (Körne.) [6])

Boven an de Kökendör [7]),
Rem sen jo jo!

1) Ich höre eine Pfeffermühle schnauben.
2) hoch oben. 3) wer.
4) Antonius Witte. 5) Sophie Schwarz.
6) Ich gebe dieses und das vorhergehende Liedchen, wie sie mir 1872 von der Tochter eines Hofbesitzers in Körne aufgeschrieben worden sind. Woeste teilt a. a. O. eine längere und in mehreren Punkten von dieser abweichende Fassung mit.
7) Küchenthüre.

Do kümmt de leckere Schlückes [1]) dör,
Do seih eck noh.
Midden unner de Luken,
Rem sen jo jo!
Do sitt de fulen Pucken!
Unnen an de Pülle,
Do kraft se em Mülle,
Rem sen jo jo!
Du Lecker, du Lecker, huho!

Nr. 28. (Gegend von Lüdenscheid,)
Lat de Riepe fart gan,
Ränzeriaria!
De Bänner maut süß mautig stan,
Ränzeriaria!

Alle diese und die noch sonst vorliegenden westfälischen Reffgesänge tragen einen gemeinsamen Zug. Einzelne Teile derselben werden improvisiert, oder es werden doch an bestimmten Stellen die Namen anwesender Personen eingesetzt. Hie und da wird der Text von einem Vorsänger vorgetragen, und der Chor fällt nur beim Kehrreim ein; oft gestalten sich die Lieder auch zu Wechselgesängen zwischen Reffern und Bindern oder Binderinnen. So in einem der beiden vom Niederrhein bekannt gewordenen Reffgesänge, die übrigens Volkslieder erzählender Art sind, welche auch in anderen Teilen Deutschlands, unabhängig von der Flachsarbeit, gesungen werden.[2]) Die Melodie des einen ist nach Tonart und Rhythmus

---

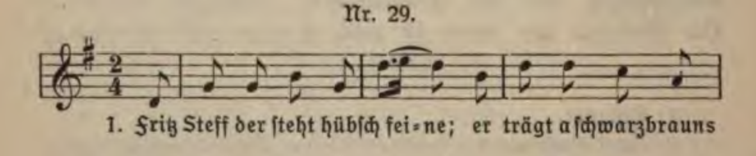
1) Schlucker.

2) Zwei Beispiele bei H. Zurmühlen, Niederrheinische Volkslieder (Leipzig 1879), Nr. 16 und 113. Zu dem ersten („Doa sau en jong Maad freug opstoan") vgl. Erk-Böhme I, S. 435 f., zum zweiten („In Oesteriek do steet eenen Boom") daselbst I, S. 472. Vgl. auch Jhb. d. Ver. f. niederd. Sprachforschung, Jhg. 1877, S. 154.
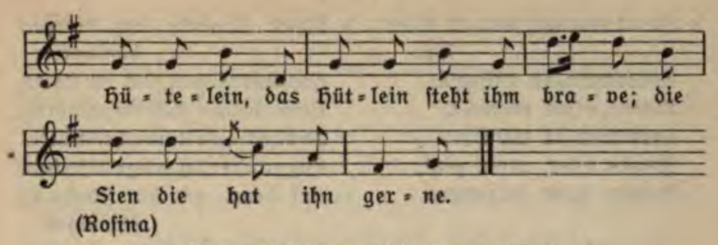
sehr altertümlich. Das Lied wird in der Weise vorgetragen, daß jede Zeile immer erst von einzelnen Vorsängern gesungen, dann aber von der ganzen Gesellschaft wiederholt wird.

Auf das Reffen folgt das Rösten des Flachses, indem derselbe in Wasser eingelegt oder auf Stoppeln oder Wiesen der Witterung ausgesetzt wird. Nach der Wiedereinsammlung beginnt das Brechen. Das bei dieser Arbeit benutzte hölzerne Gerät (Breche oder Brake) besteht aus einem festen Teile, der Lade, welche aus mehreren gleichlaufenden Schienen zusammengefügt ist, in deren Spalten ein einarmiger, an einem Ende um einen Zapfen drehbarer, am andern mit einer Handhabe versehener Hebel paßt. Die trockenen Flachs- (oder Hanf-)Stengel werden handvollweise auf die Lade gelegt und durch die Abwärtsbewegung des Hebels mehrfach geknickt, wodurch die holzigen Bestandteile von dem Baste getrennt werden. Das taktmäßige Aufschlagen des Hebels auf die Lade ergiebt einen lauten Klang, der, wenn mehrere Brecherinnen beisammen sitzen, sich zu einem sehr lebendigen Rhythmus gestaltet. Dabei werden den Reffliedern ähnliche Gesänge angestimmt, mit denen die Brecherinnen einander necken. Die folgenden beiden Beispiele[1]) stammen aus dem Kuhländchen (Mähren).

Nr. 29.



1) Kretzschmer, D. Volkslieder I, Nr. 242 und 241, auch abgedruckt bei Böhme III, Nr. 1558 f. Auch das dort unter Nr 1561 stehende Stück aus Soest ist zweifellos ein Brech-, kein Refflied.



(Rosina)

2. Was würde dem nicht brave stehn?
Weil er a braver Junggesell is,
A braver und a feiner:
Die Siene is schon seine.

Nr. 30.

1. Ei, mei liebes Malchen hie,
Jetz is die Reih' an dir!
'S is eben an der Zeit.
Ich weiß, dein feiner Knecht
Er wart't of dich allein;
Er will dich eba hon.

2. Er wird schon wegen deiner
An braunen Standpalz anhan.
A brauner Standpalz
Das is a edle Zier.
Ei, mei liebe Frische Lies,
Jetz is die Reih' an dir!

In beiden Liedern ziehen die brechenden Mädchen einander mit bestimmten Liebhabern auf; das zweite verrät zugleich, daß alle reihum diesen Scherz über sich müssen ergehen lassen. Daß auch in andern Ländern bei der Breche gesungen wird, zeigt besonders das folgende estnische Lied.[1])

Nr. 31.

1. Lähme koio, kolgi rahwas,
Koio, kolgi moisarahwas!
Karro, meil käinud kamberissa
Metsa ol käind honeessa,
Pilland mahha pima püttid,
Kallutanud kore kirnud.
Hakkame koio minnema!

1. Gehn wir heim, du Volk der Breche,
Heim des Herrnhofs Volk der Breche!
Kam ein Bär uns in die Kammer,
Kam ins Haus der Petz des Holzes,
Schlug herab der Milch die Schalen,
Warf der Sahne Wannen nieder.
Laßt uns heim zu gehn beginnen!

---

1) Neus, Ehstnische Volkslieder, S. 446.

2. Ku on tousnud, koit on wäl-jas:	2. Mond ist auf, der Morgen dämmert:
Koddokorjajad küllasſa,	Hausausräumer sind im Dorfe,
Perreröwijad perresſa,	Beim Gesind Gesindeplündrer,
Lastetahtijad tallusſa!	In dem Hause Kinderheischende!
Touske ülles, nored piad,	Auf, erhebt euch, junge Mädchen!
Touske, linno lougutama,	Auf denn, um den Flachs zu schwingen,
Kannepida kolkimaie!	Um den Hanf alsbald zu brechen.

Allem Anscheine nach sind hier zwei verschiedene Lieder zusammengeschweißt, und zwar enthält der zweite Teil eine Aufforderung an die trägen Mädchen zum Aufstehen vor dem Aufbruch zur Breche, der andere eine Einladung zum Nachhausegehen, nachdem das Tagewerk vollendet ist. Jedesmal ist das Verlangen in scherzhafter Weise durch ein möglichst schreckliches Ereignis begründet.

Überall aber zeigen die Gesänge dieser Gruppe einen heiteren Charakter, der sich stellenweise bis zur Ausgelassenheit steigert. Sie bilden darin einen scharfen Gegensatz zu den ihnen vorausgehenden Mühlengesängen, deren Grundzug tiefer Ernst und bewegliche Klage bilden. Die Arbeiten beider Gruppen sind gleich mühsam, und beidemale sind es Frauen, die sie verrichten. Aber die Mahlarbeit wiederholt sich jeden Tag; sie ist einsame Arbeit, gewöhnlich in geschlossenen Räumen; die Bereitung der Spinnstoffe dauert dagegen immer nur kurze Zeit; sie vollzieht sich meist unter Arbeitsgemeinschaft Vieler in freier Luft, und wo dies nicht der Fall ist, wie beim Reffen, nehmen beide Geschlechter daran Teil, während die Thätigkeit an der Handmühle ausschließlich den Frauen obliegt.

c) Spinnen, Weben, Klöppeln, Flechten.

Spinnlieder werden mehrfach von griechischen Schriftstellern erwähnt[1]), und Virgil[2]) läßt die Nereiden beim Spinnen von der Liebe des Ares und der Aphrodite singen. Bekannt ist auch der Gesang der Parzen in Catulls Epithalamium Pelei et Thetidos[3]), der mit dem Refrain:

Currite, ducentes subtemina, currite, fusi!

gewiß an volkstümliche Spinnlieder anknüpft. Allerdings geben diese durch das Medium der antiken Kunstpoesie uns zugekommenen Nachrichten keine richtige Vorstellung von Form und Inhalt der im wirklichen Leben von den Sklavinnen zur Spindel gesungenen Lieder. Sie bezeugen nur die Sitte, welche unter ähnlichen Zuständen sich auch heute noch findet. So erzählt Mungo Park von einer Negerfrau, die ihm einst in großer Not Aufnahme gewährte, dann aber, nachdem sie ihm Erfrischungen gereicht und ihm eine Ruhestätte bereitet, ihre Mädchen wieder zum Baumwollspinnen rief, was sie einen großen Teil der Nacht fortsetzten. „Sie erleichterten sich die Arbeit durch Gesang. Eins der Lieder war offenbar improvisiert; denn ich war selbst der Gegenstand. Es ward von einem der jungen Weiber gesungen, während die andern in einer Art Chor einfielen. Die Melodie war lieblich und klagend, und die Worte, genau übersetzt, waren diese:

Nr. 32.

Die Winde sausten, der Regen fiel,
Der arme Weiße, so müd und schwach,

---

1) Eurip. Jon. 195. 206. Theokrit. XXVII, 74.

2) Georg. IV, 435. Weitere Stellen der Alten bei Grothe, Bilder zur Geschichte vom Spinnen, Weben, Nähen. 2. Aufl. (Berlin 1875), S. 288.

3) Carm. 64, 306 sqq.

Saß nieder unter unsres Baumes Dach!
Er hat kein Weib, daß sie Korn ihm mahle,
Keine Mutter füllt ihm mit Milch die Schale.
Chor: O schenket dem weißen Mann Erbarmen,
Nicht Weib noch Mutter sorgt für den Armen [1])

Daß es sich hier um Arbeitstaktlieder handeln muß, wird man leicht einsehen, wenn man sich das Spinnen mit der Spindel vergegenwärtigt. Die Spindel „tanzt", d. h. sie bewegt sich selber rhythmisch, während die zahlreichen in unsern Volksliedersammlungen enthaltenen Spinnlieder [2]), weil sie zum Spinnrad gesungen werden, höchstens dem Tritt des Fußes sich anbequemen können, der das Rad in Bewegung setzt. Daß sie das aber thatsächlich thun, dafür liegen mehrere für uns nicht unwichtige Beweise vor. Der westfälische Hofbauer, der in seiner Stube Kinder und Dienstboten am Spinnrad um sich versammelt, sagt darüber: „Sobald ich merke, daß die Räder weniger lustig schnurren, so schlage ich ein lustiges Lied vor, und Sie sollten mal hören, wie munter gleich beim Singen die Spinnräder wieder werden und den Baß dazu summen." Eins dieser Lieder möge hier folgen. [3])

---

1) Nach der Übersetzung von Talvj, Versuch einer geschichtl. Charakteristik der Volkslieder germanischer Nationen mit einer Übersicht der Lieder außereuropäischer Völkerschaften, S. 88. Das englische Original (The Life and Travels of Mungo Park, p. 155) bietet die Worte nicht in metrischer Fassung.

2) Beispiele bei Erk-Böhme III, S. 400 f. Simrock, D. Volkslieder, Nr. 266 ff. Erlach IV, S. 151 f. Mittler, S. 584 ff.

3) Aus H. Hartmann, Bilder aus Westfalen (Osnabrück 1871), S. 207. Dort noch zwei andere. Die drei Lieder sind aus dem nördlichen Teile des Fürstentums Osnabrück (Neuenkirchen-Damme).

Nr. 33.

1. Blinne Jost, de hadd' 'ne Deeren,
De woll he von Harten geren
Bringen to den rechten Stand,
De von Gott ist toerkannt.

2. Klecks de Schriever de wörd ropen,
He kam mit den Schriewtüg lopen,
Un he schrew wol in den Breef,
Wat de Deeren mit e kreeg:

3. Eenen Pott un eenen Schlef,
Seß Paar Lepels, krumm und scheef,
Eenen Rock, seß Elen wiet;
O, wat fröde sick dat Lüt!

4. Eenen Kist un eenen Schrank,
Eene Tunnen to 'n Schwinedrank,
Twe ole Küssen, eenen Pöhl;
Segge ji Lüe, war dat nich veel.

5. Rappel-Pappel hett de Pape,
He kam mit de Mönkeskappe,
Nam en old Katgissenbook,
Gew se een — twe — dree tohop.

6. Abens güng de Hochtied an,
Frölick wören Fru und Mann,
Frölick wören alle Gäste,
Dre brade Herink was dat Beste.

7. „Jösken schmeck es to, wo söte!"
‚Dunerhal, et is je Kriede!'
„Junge, et is je Brannewin
Und en Klütken Sucker drin."
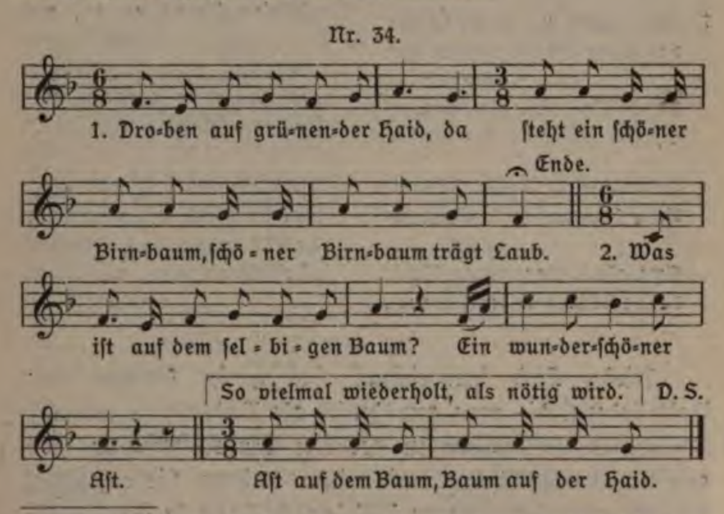
8. Use Hans, nu dull un vull,
Küßt sin Gretken, dat nich wull,
Bats! kreg he en up de Schnute:
„Jeß'-Mar'-Josep, min Aug' is ute!"

Dieses Lied kennzeichnet eine große Gruppe von Volksliedern, die man gewöhnlich als Bettelhochzeiten[1]) bezeichnet. Sie haben in der Art der Aufzählung eine gewisse Verwandtschaft mit einer andern Liedergruppe, die sich unter dem Namen Zählgeschichten in den Liedersammlungen findet und die nachweisbar in den Spinnstuben ihren Ursprung hat, ja hier mit der Arbeit aufs engste zusammenhängt. Der erste, der diesen naiven Erzeugnissen der Volksdichtung Beachtung geschenkt hat,

1) Vgl. Erk-Böhme II, Nr. 887—890. Mittler, Nr. 920 f.

J. G. Meinert[1]), sagt, man bediene sich derselben in den Rockenstuben, „um den Wetteifer anzuregen, in soviel Zeit, als zum Vortrage einer Reimzeile erforderlich ist, einen Faden abzuspinnen, und diese nach jenen zu zählen. Geschickte Spinner bringen es dahin, die längste Strophe abzusingen und abzuspinnen, ehe andere mit Einem Faden und Einer Reimzeile oder einer kurzen Strophe fertig geworden. Man muß gestehen, daß sich der Fleiß in dieser Handarbeit keinen edleren Maßstab wählen konnte." Es liegt eine ziemlich große Zahl dieser Zählgeschichten vor[2]); die folgende gehört zu den bekannteren.

Nr. 34.



1) Alte teutsche Volkslieder in der Mundart des Kuhländchens (Wien u. Hamburg 1817), S. 442. Über andere Spinn-Wettspiele der Spinnstuben: Ztschr. d. Ver. für Volkskunde VIII, S. 215 f.

2) Die originellsten bei Meinert a. a. O., S. 91. 193. 221. 249; Erk-Böhme III, Nr. 1741—1748 (nicht auch Nr. 2130 ff.); Erlach IV, S. 430 f. 435—443; Erk und Irmer, Heft IV, Nr. 40 u. VI, Nr. 40; Ditfurth, Fränk. Volksl., Nr. 384 f. 389—398; Wunderhorn II, S. 756 ff. Weitere Nachweisungen bei Reiffer-

3. Was ist an demselbigen Ast?
Ein wunderschöner Zweig.
Zweig an dem Ast,
Ast an dem Baum,
Baum auf der Haid —
Droben auf grünender Haid,
Da steht ein schöner Birnbaum.
Schöner Birnbaum trägt Laub.

4. Was ist auf demselbigen Zweig?
Ein wunderschönes Nest.
Nest auf dem Zweig,
Zweig auf dem Ast,
Ast an dem Baum,
Baum auf der Haid —
Droben auf grünender Haid
u. s. f.

In dem Nest ist sodann ein Ei, in dem Ei ein Vogel, an dem Vogel eine Feder, aus der Feder wird ein Bett und so fort ins Unendliche. Jede folgende Strophe nimmt alle vorhergehenden in sich auf und wird infolge dessen immer länger und immer schwerer ohne Fehler zu wiederholen. Es gehören hierher ferner die Zählgeschichten vom Jockel, den der Bauer zum Haferschneiden (in Schwaben zum Birnschütteln) ausschickt, vom Jäger, der den Hasen schießen soll, vom Topf, der ein Loch hat, von dem Zubehör eines Kittels, aber auch diejenigen vom Vetter Michel in der Lämmergaß, der sich eine Fiedel, dann eine Flöte, Harfe 2c. macht, „Laurentia, liebe Laurentia mein" u. s. w. Die meisten dieser reimlosen Gesänge sind jetzt zu Kinderliedern geworden. Ich beschränke mich darauf, hier noch ein Stück mitzuteilen, das von D. H. Sanders ausdrücklich als „plattdeutsches Spinnlied" veröffentlicht worden ist[1]), aber in den deutschen Volksliedersammlungen, wie es scheint, sich in dieser Form nicht findet. Es genügt,

---

scheid, S. 176 ff. Die gleiche Gattung von Liedern findet sich übrigens bei den verschiedensten Völkern. Es ist übel angewendete Gelehrsamkeit, wenn Mehrere versuchen, sie aus der Nachahmung eines jüdischen Osterliedes (aus dem 14. Jh.!) herzuleiten. — Mehr in den Kinderliedersammlungen: Simrock, D. Kinderbuch, Nr. 943 bis 953; Böhme, D. Kinderlied u. Kinderspiel, Nr. 1260—1266.

1) Das Volksleben der Neugriechen, S. 139. Vgl. auch Ditfurth a. a. O., Nr. 398; Erk und Irmer, Heft VI, Nr. 7.

die letzte Strophe hierherzusetzen, die alle 12 andern in sich schließt.

Nr. 35.

As ick ênst en Hûswirt wir,
Köft ick mir ein Gör (Kind):
Schit vör de Dör — het min Gör,
Lusepung — het min Jung,
Dicklyw — het min Wyw,
Spinnichgirn — het min Dirn,
Donichrecht — het min Knecht,
Wittstirt — het min Pird,
Rodbost — het min Oß,
Sett bit to — het min Ko,
Trippeltrin — het min Schwin,
Trippeltrap — het min Schap,
Träderand — het min Gant,
Kugeldan — het min Han,
Tiridirin — sett bett in.

Die meisten sogenannten Spinnlieder unserer Volksliedersammlungen sind wegen ihrer moralisierenden Tendenz verdächtig. Nur wenige schlagen einen frischen, scherzhaften Ton an, und diese stimmen mit den genannten beiden Gruppen der Bettelhochzeiten und der Zählgeschichten insofern überein, als in ihnen ebenfalls die Aufzählung eine große Rolle spielt. Dahin gehört vor allem das oft gedruckte „Spinn, spinn, meine liebe Tochter“[1]), in dem

1) Es findet sich u. a. bei Böhme II, S. 640; Erk und Irmer, III, Nr. 51; Simrock, Nr. 266; Ditfurth, Nr. 171. Ferner gehört hierher: „O Moder, ich well en Ding han“ bei Simrock, Nr. 230 und das reizende Lied von der gefälligen Hausfrau bei Meinert, S. 184 f. (Mittler, Nr. 1085). — Man könnte auch daran denken, die zahlreichen Lieder „von eitel unmöglichen Dingen“ (Erk-Böhme III, Nr. 1090—1117) hierher zu ziehen. Dieselben nehmen in der Regel bäuerliche Verhältnisse zur Voraussetzung und sind überdies als Wechselgesänge zwischen Burschen und Mädchen gedacht. Auch lassen sie sich ins Unendliche fortsetzen, bieten somit der Improvisation den weitesten Spielraum. Zur Veranschaulichung setze ich die beiden ersten Strophen eines der bekanntesten dieser Lieder hierher.

1. Ich weiß ein fein brauns Mägdelein,
Wollt' Gott, sie wäre meine;
Sie müßte mir von Haferstroh
Wol spinnen weiße Seiden.

die Mutter dem Mädchen zuerst ein Paar Schuhe, dann Strümpfe, dann ein Kleid verspricht: immer kann sie nicht spinnen; der Finger thut ihr weh, bis die Mutter schließlich einen Mann verheißt.

> Ja, ja, meine liebe Mutter,
> Der steht mir wohl an!
> Ich kann auch schon spinnen,
> Es schmerzt mich kein Finger
> Und thut und thut und thut mir nicht weh.

Der Ursprung dieser seltsamen Gebilde der Arbeitspoesie liegt in der Einrichtung, die sich unter dem Namen Spinnstube, Kunkelstube, Rockenstube, Lichtstube in ganz Deutschland findet und die sich auch außerhalb unseres Vaterlandes von der Bretagne bis zum Himalaya nachweisen läßt.[1]) Burschen und Mädchen versammeln sich hier in größerer Zahl zu gemeinsamer Abendarbeit. Es werden Lieder angestimmt, in der Regel singt Einer oder Eine der Anwesenden vor, während die übrigen mit dem Kehrreim einfallen. Die Partie des Vorsängers besteht nun bei den hier geschilderten Spinnstubenliedern immer nur in einer oder zwei Zeilen; in dem Maße aber, als der Gesang weiter vorrückt, wachsen die Kehrreime an, wird also die Partie des Chores größer und verwickelter, gewinnt der Vorsänger mehr Spielraum zur Erfindung

---

> 2. „Und sollt' ich dir von Haferstroh
> Wohl spinnen weiße Seiden,
> So mußt du mir von eichem Laub
> Zwei Purpurkleider schneiden.

Dagegen gehören die ähnlich aufgebauten Rätsellieder und Wettstreitlieder (Erk-Böhme III, Nr. 1061—1080) der Sphäre des ritterlichen und bürgerlichen Lebens an.

1) Vgl. Böckel a. a. O., S. CXXIII ff. und meine Entstehung d. Volksw., S. 309 ff.

neuer Variationen des bekannten Textes. Da nun jeder in die Rolle des Vorsängers eintreten kann, und diese Lieder eigentlich keinen Abschluß haben, so regen sie, ebenso wie zum Wetteifer im Spinnen, so auch zum Wetteifer in der Improvisation an, und daraus erklären sich die vielerlei Lesarten, welche unsere Sammlungen für die Texte gerade dieser Lieder bieten.

Bei den Wenden in der Lausitz „hat jede Spinnstube ihre Vorsängerin (zanošeŕka, kantorka), welche die Lieder anfängt und überhaupt den Gesang leitet. Sie muß daher einen guten Vorrat von Texten und Melodien im Kopfe haben. Ihr Amt ist ein ehrenvolles; denn auf das Singen halten die wendischen Mädchen sehr viel, und die meiste Zeit wird an den Spinnabenden damit ausgefüllt. Daher hört man auch vor Beginn der Spinnzeit öfters fragen: Was für neue Lieder werden wir nun hören? Angelegentlich erkundigt man sich bei Mägden, welche von andern Orten angezogen sind, ob sie viele Lieder und vielleicht hier noch unbekannte wüßten."[1])

Auch bei den Letten giebt es in den Spinnstuben eigne Vorsänger, die dafür von den Mädchen besonders schöne Handschuhe zum Lohne erhalten.[2])

Texte von Spinnstubenliedern aus nichtdeutschen Ländern sind mir wenig vorgekommen. Nur aus Serbien sind zwei romanzenartige Stücke bekannt, die zweifellos auf die Spinnstube (Moba) zurückgehen.[3]) Außerdem liegen einige lettische Vierzeiler vor. In einem werden die Burschen aufgefordert Lichtspäne zu spalten, damit die Spinnerinnen sehen können; in einem andern wird

1) Haupt und Schmaler, Volkslieder der Wenden in der Ober- und Niederlausitz (Grimma 1841/3) II, S. 220.

2) A., E. u. H. Bielenstein, Studien, S. 161, vgl. S. 157.

3) Gerhard, Wila I, S. 123 und 395 f.

die Faulheit und Schläfrigkeit der Mädchen gegeißelt. Das letztere Motiv kehrt öfter wieder, u. a. auch in folgendem neugriechischen Liedchen[1]):

Nr. 36.

Αἱ κακαὶ μοῦ συννυμφάδες ἀκαμάτραν μὲ φωνάζουν.
Κ' ἐγὼ γνέθω, τηλυγ' διάζω πέντε μῆνας, πέντ' ἀδράχτια,
Πέντε μῆνας, πέντ' ἀδράχτια! πότε τά' γνες' ἡ καϊμένη;

Übersetzung.

Meine bösen Schwägerinnen schelten immerfort mich träge.
Und ich spinne und ich wickle in fünf Monden voll fünf Rocken,
In fünf Monden voll fünf Rocken. Wann spann ich das sonst, ich Arme?

Weit weniger wissen wir über den Gesang beim Weben. Es liegt das wohl darin begründet, daß diese Thätigkeit sich viel schwerer in Gesellschaft ausüben läßt, und wenn wir auch Nachrichten besitzen, nach denen die Sklavinnen der Alten in den Webstuben und die unfreien und hörigen Weiber in den Frauenhäusern der mittelalterlichen Fronhöfe gesungen haben, so galten doch diese Unterhaltungen als einfältig und keiner Beachtung wert.[2]) Freilich wurde das Weben auch von freien Frauen geübt. Der taktmäßige Gang des Schiffleins wie auch die Langwierigkeit und Einförmigkeit der Arbeit mußten zum Singen einladen. Schon Homer läßt die webenden Göttinnen ihr Werk mit Gesang begleiten.[3]) Von den Gefährten des Odysseus singt er:

Jetzo gestellt an der Pforte der ringellockigen Göttin,
Hörten sie Kirke daheim; sie sang mit melodischer Stimme,
Webend ein großes Gewand, ein unsterbliches, so wie mit Anmut
Göttinnen feines Gewirk und wundervolles bereiten.

1) Sanders a. a. O., S. 104 f.
2) Vgl. Böckel a. a. O., S. CXXVII.
3) Od. V, 61 f. X, 221 ff. und oben S. 52. Vgl. auch das Lied

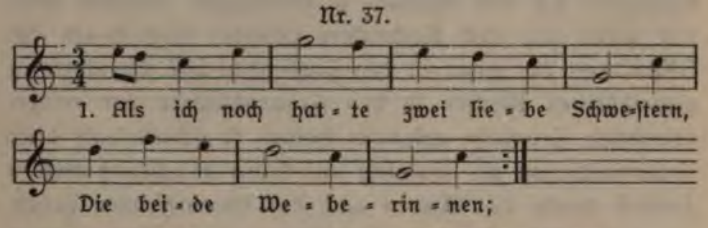
Virgil[1]) schildert uns das Bauernleben am Winterabend: der Mann schnitzt Lichtspäne;

> Interea longum cantu solata laborem
> Arguto coniunx percurrit pectine telas.

Das Lied tröstet über die lange Arbeit hinweg; es stärkt die Geduld des arbeitenden Weibes, die bei dem langsamen Fortschreiten des Werkes zu erlahmen droht; aber der Webstuhl mischt seinen scharfen Klang darein: die menschliche Stimme und der Schlag des Webekammes gehören zusammen; sie bewegen sich in gleichem Zeitmaß.[2])

Aus neuerer Zeit liegen nur zwei litauische Weberinnenlieder vor[3]), von denen das folgende in seinem Inhalt lebhaft an die Mühlengesänge erinnert.

Nr. 37.



2. Als beide webten
Die feine Leinwand
Auf neuen Webestühlen;

3. Die Stühle klappten,
Die Kämme blitzten,
Da sangen beide lieblich:

---

der webenden Walküren: Maurer, Bekehrung des norw. Stammes I, 555.

1) Georg. I, 291 ff.

2) Vgl. Tibull. II, 1, 65:

> Atque aliqua adsiduae textrix operata Minervae
> Cantat, et adplauso tela sonat latere.

3) Nesselmann a. a. O., S. 231. 243. Bartsch, Dainu Balsai, S. 164 f.

4. „O schweiget stille,
Ihr reichen Leute,
Von uns, den beiden Armen!

5. Wenn fort ich ziehe
Aus diesem Dorfe,
Da laß ich euch ein Räumlein.

6. Wenn fort ich ziehe,
Ausführ' das Kästlein,
Da laß ich euch ein Plätzchen.

7. Säet nicht Rauten
An Kästleins Stelle,
Noch pflücket oder jätet.

8. In meine Stelle
Dingt ihr ein Mädchen,
Müßt teuern Lohn bezahlen.

9. Wenn fort ich ziehe
An hundert Meilen
Wohl über Meer und Seen.

10. Wohl über Meere
Und See und Wasser
Da wächst ein' grüne Linde.

11. Die Linde wächset,
Die Blätter grünen,
Der Wipfel schwanket leise.

12. Ach Gott, ach wehe,
Du liebes Gottchen,
Wie elend meine Tage!

13. Elender wohl noch
Als Meeresfischlein
Im Grunde der Gewässer!"

Eine interessante Übertragung der Spinnstubensitten finden wir bei den Spitzenklöpplerinnen im sächsischen Erzgebirge. Auch diese besitzen Zählreime, die benutzt werden, „um den Fleiß der Arbeitenden anzuspornen, indem nach den Taktverhältnissen der Verse die Nadeln gesteckt werden." Es liegen ihrer nicht weniger als neun vor[1]), größtenteils Zählgeschichten, alle von reizender Naivetät, in vielem an die Kinderlieder erinnernd. Ich teile eine Probe mit:

Nr. 38.

Ihr Techt'r, giht ze Rocken,[2])
Macht 11 Ehln Borten,

Im Zwelfe wied'r ehämm.
Hat 1 geschlagen,

1) Volkslieder aus dem Erzgebirge. Ges. u. herausg. von Dr. Alfred Müller. 2. Aufl. Annaberg 1891, S. 214—225. — Nr. 5 (S. 218 f.) entspricht dem oben unter Nr. 34 mitgeteilten Spinnstubenliede.

2) „Dieser Ausdruck wird noch allgemein gebraucht, wenn Frauen oder Mädchen mit der Arbeit zu Besuch gehen, obwohl das Spinnen nicht mehr geübt wird." Anmerkung des Herausgebers.

Hat 2 geschlagen,
. . . .
. . . .
Hat 12 geschlagen.
Sunntig is Mantigs Brud'r
Dienstig lieng m'r im Lud'r,
De Mittwoch is de Woch halb aus,
'n Darschtig sei kane Bort'n im Haus,
'n Frettig giht de Mutt'r aus,
'n Sunnobnd wied'r ei,
Kocht en gut'n Hierschbrei:
Drei Mann'l Eier nei,
E halb Nieß'l Butt'r nei,
Wer rácht geklipp'lt hot,
Ka á d'rbei sei.
D'r Fuchs ging ins Kraut,
De grinn Blett'r froß 'r raus,
De gáln ließ 'r lieng —
Ihr Klipp'lmád, laßt eich net betrieng.
De Ehl is krump,
De Schár ist stump,
Wenn Klipp'lmád'n fáhlt noch e lang'r Strump.[1])
Sogt a, wie viel?

Dies geschieht; darnach gedenkt die Sprecherin jedem der Mädchen ein Geschenk als Belohnung ihres Fleißes zu:

Du krist en Rock,
Du krist en Hut,
Du krist e Tich'l u. s. w. u. s. w.

Die Reime scheinen in einer zwischen Singen und Sprechen die Mitte haltenden Art rezitiert zu werden, ähnlich wie die meisten Kinderlieder. Es ist das der einzige mir bekannte Fall, daß eine entwickelte Hausindustrie Arbeitsgesänge aus der Lebensweise der geschlossenen Hauswirtschaft mit hinüber genommen hat — um so bemerkenswerter, als die dürftige Lage der Klöpplerinnen dem Frohsinn nur sehr wenig Raum zu bieten scheint.[2])

Verwandt mit den Textilarbeiten ist das Flechten von Schnüren, Matten, Körben, Gefäßen, und es gehört, wie jene, zu den am meisten Geduld erfordernden Ver-

---

1) D. h. ein langes Ende an ihrer „Zahl".

2) Auch sonst spielt der „Klöppelsack" eine gewisse Rolle im erzgebirgischen Volksliede. Man vergleiche in der angef. Sammlung die S. 88. 115. 120. 154, Nr. 95. S. 155, Nr. 99.

richtungen. Wir finden darum auch hier das Arbeitslied[1]), obwohl wir uns den Rhythmus dieser Arbeit kaum vorzustellen vermögen. Als Probe sei ein kleines serbisches Lied mitgeteilt, welches in einer vorliegenden Übersetzung[2]) „Die Schnurflechterin" überschrieben ist.

Nr. 39.

Sitzt das Mädchen auf der Höhe,
Auf der Höhe, in der Weite,
Drehet Seide, Schnüre flicht sie;
Aber zu den Schnüren spricht sie:
„Wenn ich wüßte, o mein Schnürchen,
Daß dich einst ein Jüngling trüge,
Wollt' ich Seide in dich flechten,
Wollte dich mit Gold durchwinden
Und dich schön mit Perlen zieren.
Aber wüßt' ich, o mein Schnürchen,
Daß dich einst ein Alter trüge,
Wollt' ich dich mit Bast durchflechten,
Wollte Riedgras in dich winden
Und mit Nesseln dich verzieren."

Dieses Liedchen trägt insofern das Gepräge des Arbeitsliedes, als es von der Arbeit hinüberführt zu der Anwendung ihres Erzeugnisses, also — ähnlich wie mehrere noch anzuführende Beispiele — Gedanken der Arbeitenden wiedergiebt, die mit ihrer Thätigkeit zusammenhängen.

---

1) Unzweifelhaft bezeugt bei v. d. Steinen a. a. O., S. 62 (vgl. oben S. 41). Ein Lied der Korbflechterinnen „in malayischer Form" bei A. v. Chamisso, Gedichte (7. Aufl. Leipz. 1843), S. 140. — Auch das von Gerhard, Wila II, S. 167 übersetzte serbische Volkslied scheint als Gesang der Mattenflechterinnen aufgefaßt werden zu müssen.

2) Talvj (Fräulein v. Jacob), Volkslieder der Serben II, S. 23

d) Bei der Wasserbeschaffung.

Zu den mühsamsten Arbeiten gehört in Zeiten unentwickelter Technik die Beschaffung des Wassers für Menschen und Tiere oder zum Bewässern der Felder in trockenen Gegenden. Da muß zunächst der Brunnen gegraben, dann das Wasser aus ihm emporgezogen, endlich muß es nach Hause getragen werden, und bei allen diesen Arbeiten findet auch der Gesang seine Stelle. Sven Hedin[1]) erzählt in ergreifender Weise, wie in der höchsten Not des Verschmachtens in der Wüste einer seiner Begleiter einen Brunnen gräbt und dabei nach dem Takte eines Gesanges arbeitet. Noch besitzen wir den Text eines uralten Brunnenliedes der Israeliten, eingeschaltet in ein Verzeichnis der Lagerplätze dieses Volkes bei seinem Zuge um das Land Moab.[2]) Bei dem Orte Be'êr (Brunnen) heißt es dort: „Das ist der Brunnen, den Jahwe meinte, als er Mose befahl: Versammle das Volk, damit ich ihnen Wasser gebe." Damals sangen die Israeliten folgendes Lied:

Nr. 40.

Quill auf, o Brunnen!
Singt ihm zu!
Du Brunnen, den Fürsten gruben,
Den die Edelsten des Volkes aushöhlten
Mit dem Scepter, mit ihren Stäben."

Offenbar handelt es sich um eine sehr volkstümliche Weise, deren Entstehung die Überlieferung an den berühmtesten Brunnen anknüpfte, den man kannte. Mög-

1) Durch Asiens Wüsten (Leipzig 1899) I, S. 374.

2) Num. 21, 16—18. Budde will (in den Actes du Xe Congrès intern. des Orientalistes (1894) Sect. II, S. 13 ff.) in dem Liedchen eine Art Weihegesang bei der symbolischen Besitzergreifung eines Brunnens erblicken.

licherweise stellen die beiden ersten Zeilen einen Refrain dar, mit dem die Gesänge beim Brunnengraben zu beginnen pflegten.

Noch heute wird in Palästina beim Wasserschöpfen gesungen. Dieses erfolgt zunächst beim Tränken der Herde. Der lederne Schöpfeimer wird in den Brunnen geworfen und an einem Seile nach dem Takt des Gesanges langsam heraufgezogen. Dalman[1]) teilt drei derartige Lieder mit, von denen zwei hier folgen mögen.

Nr. 41.

Ḥaijhin jōm gen
ḥaij ḥelwāt elleben
'alaiji merwihenne
lauin edlēwi schenne.

Heiße sie (die Schafe) willkommen am Tage, da sie kamen,
Willkommen denen mit süßer Milch!
Mir liegt ob, sie reichlich zu tränken,
Auch wenn mein Eimerchen abgenutzt ist.

Nr. 42.

Jā d̲naijeni ja ḥelu
asra' beradd eddelu.

O mein Öhrchen, o Süßer,
Beeile dich mit der Zurückgabe des Eimers!

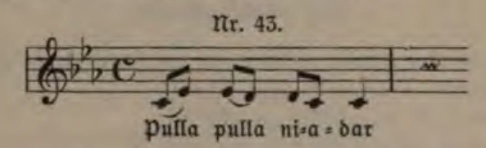
Nach der Erklärung des Herausgebers ist im letzten Falle der Brunnen angeredet, aber das Mädchen gemeint.

---

1) Paläſtin. Divan, S. 48 ff. Vorher sind 8 Stücke mitgeteilt, die „beim Führen zum Wasser" und „beim Tränken der Schafe" gesungen werden sollen. — Daß auch die alten Griechen eine besondere Gattung von Liedern unterscheiden, welche die Wasserschöpfer (ἀντλῆται) zu singen pflegten, wurde bereits S. 50 erwähnt.

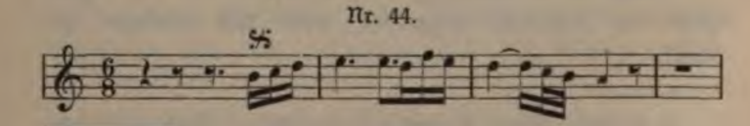
Schwieriger und langwieriger noch ist das Schöpfen des Wassers zum Entwässern oder Bewässern der Felder. Die Arbeit muß mit unvollkommenen Hilfsmitteln unter den Strahlen der brennenden Sonne ausgeführt werden, und bereitet wegen ihrer Unergiebigkeit den Arbeitenden schwere Mühsal. Oft bestehen darum die dabei üblichen Gesänge nur aus einem Satze oder aus einer Aneinanderreihung von sinnlosen Lauten, welche die Beobachter meist der Aufzeichnung nicht wert fanden. Ein sehr bezeichnendes Beispiel dieser Gattung hat Emil Schmidt[1]) aus Südindien aufgezeichnet. Es ist ein Gesang der Arbeiter, welche durch Treträder das Wasser aus den abgedämmten Reisfeldern ausschöpfen, und klingt wie:

Nr. 43.
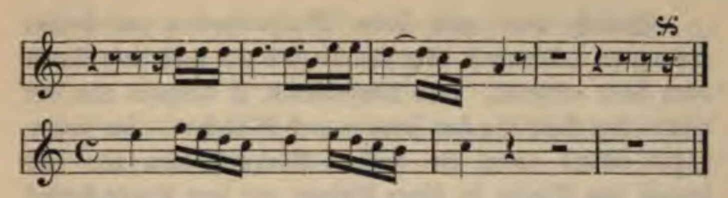


Während diese eintönige Weise in Indien von Männern und Frauen im Chor gesungen wird und darum vielleicht richtiger in unserer dritten Gruppe untergebracht worden wäre, sind die beim Bewässern der Felder gesungenen Lieder der ägyptischen Wasserschöpfer unzweifelhaft Einzelgesänge. Hier einige Melodien, welche Villoteau bei Esneh und Kenneh aufzeichnete[2]):

Nr. 44.



1) Reise nach Südindien, S. 193. Vgl. Graul, Reise in Ostindien IV, S. 199.

2) Nach Kiesewetter, die Musik der Araber (Leipzig 1842), Taf. XXI, Nr. 22. Ambros, Gesch. d. Musik I², S. 103.



Das Schöpfen geschieht mittels des Schadûf, eines an einem wagerechten Balken befestigten Hebebaums, der an einem Ende ein Gewicht, am andern ein Gefäß trägt. „Mit diesem Gefäße wird das Wasser ungefähr acht Fuß hoch in einen zu dessen Aufnahme ausgehöhlten Trog in die Höhe gezogen“ und dann auf das zu bewässernde Land geleitet.[1]) Die Arbeit am Schadûf gilt als die schwerste Arbeit des ägyptischen Bauern. Die Arbeiter stehen fast immer im Wasser und haben beständig den am Hebel hängenden Eimer auf und nieder zu lassen. Die Texte der Lieder, die sie dabei singen, sind genau so melancholisch wie die Melodien. Hier der Wortlaut eines solchen Gesanges, den ich der Güte des Herrn Dr. H. Schäfer in Berlin verdanke. Er stammt aus Abú Gurêb bei Kairo.

Nr. 45.

Ḥakámtê, ja bên, bišán ''i,
báḥbaḥ el ḫaîje
lā úmmê tíbki
walā 'ámme
walā ḫaîje.

Du Gott, hast diese Würgearbeit über mich verhängt,
Lockere doch die Schlinge.
Keine Mutter weint um mich,
Keine Tante,
Keine Schwester.

---

1) Beschreibung und Abbildung bei E. W. Lane, Sitten und Gebräuche der heutigen Egypter, übers. v. Zenker II, S. 158.

Endlich wird auch beim Wasserholen im Orient gesungen. „Brunnen oder Quelle sind oft weit vom Hause oder Zelte entfernt. Das Wasserholen ist deshalb eins der wichtigsten Geschäfte der Frauen und Mädchen. Sie ziehen gegen Abend (oder am frühen Morgen) dazu aus und tragen das Wasser in ihren Krügen auf dem Kopfe heim.“ Zunächst mag hier ein Beispiel aus Ägypten folgen, wieder aus der Gegend von Kairo.

Nr. 46.

Jâ banât, imlu uăîlu
lâ 'nnahâr jitla' 'alêje!
ḫôfe min maḥbûbi jile " "ini
sîdi umeḥárrag 'alêje.

Herr Dr. Schäfer bemerkt dazu: „Beim Wasserholen wird immer viel erzählt und gescherzt. Einer jungen Frau hat ihr Mann das aus irgend einem Grunde verboten; aber sie hat sich doch hinausgeschlichen.“ Sie spricht:

„Ihr Mädchen, füllt und tragt weg,
Daß der Tag nicht über mir aufgeht!
Ich habe Furcht vor meinem Liebsten, daß er mich trifft,
Er ist mein Herr und hat mirs verboten.“

Ein zweites Beispiel stammt aus der Gegend von Aleppo.[1]) Es lautet:

Nr. 47.

Jabu fard 'ēn — jafdăk abu-l'ēnin
jabu fard 'ēn
Unōmak 'al'īdīn — nōm alcheschēf ta'abăn
nōmak 'al'īdīn.

O du mit einem Auge — dich erlöse der mit zwei Augen!
O du mit einem Auge!

---

1) Dalman, Paläst. Divan, S. 53 f.

Dein Schlaf auf den Armen [1]) — ist der Schlaf des Gazellenjungen,
des müden,
Dein Schlaf auf den Armen.

Das Mädchen hat einen einäugigen Geliebten. Um diesen zu erlösen, möchte es ein Auge von den ihrigen hergeben.

e) Hauswirtschaftliches.

Daß auch in der Hauswirtschaft mancherlei rhythmisch und unter Tongeräuschen verlaufende Arbeiten vorkommen, wurde bereits im zweiten Kapitel erwähnt. Auch hierbei finden sich einige hübsche Beispiele von Arbeitsgesängen. In Arabien singt der Sklave zu der Musik, die er mit dem Mörser beim Kaffeestoßen vollführt [2]), und aus Bengalen wird uns ein kleines Liedchen mitgeteilt [3]), das die gleiche Thatsache beim Auskratzen eines Messingkessels bezeugt.

Nr. 48.

Die Schöne sitzt beim Reinigen des Kessels und singt ein Lied (zu der Musik, die sie macht) auf dem Tiegel.

(Sie singt:) „Alles, was mein Mann verdient bei seiner Arbeit verzehre ich allein in Betel."

Der Herausgeber bezieht das Liedchen auf die Sitte, daß die in Indien so häufigen Wanderarbeiter ihren Verdienst nach Hause senden, der dort nicht immer richtig verwendet werde, meint aber, es könne auch verstanden werden, der Mann sende so wenig, daß es nur zum Kaufen von Betel reiche.

Eine rechte Taktarbeit ist das Häckselschneiden unserer Bauern, indem dabei Fuß und Hand sich in glei-

1) des Mädchens.

2) Wellsted, Reise I, S. 48.

3) Durch Grierson im Journal of the R. Asiatic Society XVIII, S. 227.

chem Zeitmaß bewegen müssen. Ich lasse hier ein czechisches Arbeitsliedchen folgen[1]), das bei dieser Verrichtung gesungen wird, und zwar so, daß der Arbeiter immer drei Schnitte thut, während er eine Zeile singt, dann das Stroh vorschiebt, wieder drei Schnitte unter Gesang ausführt und so fort.

Nr. 49.

Když jsi ty, sedláče, pán,	Wenn du, Bauer, Herr sein willst,
řezej si řezanku sám;	Schneide deinen Häcksel selbst;
já se budu dívat,	Ich will dir dann zuschaun,
jak ti bude lítat	Wie er dir herabfliegt,
řezanka od stolice;	Häcksel von der Futterbank;
já půjdu k své milence.	Gehe dann zu meinem Lieb.

Ziemlich häufig sind Lieder der Wäscherinnen, die beim Bläuen gesungen werden, d. h. beim Klopfen der nassen Wäsche mittels eines breiten, mit Stiel versehenen Holzes. Das gleiche Instrument und die gleiche Verrichtung finden sich auch in einzelnen Gegenden bei der Flachsarbeit, beim Klopfen von Fleisch, Stockfischen u. s. w. (vgl. oben S. 33 f.). Ein kurzes französisches Bläuellied steht in einem bekannten Roman Zola's.[2]) Es lautet:

Nr. 50.

Pan, pan! Margot au lavoir
Pan, pan! à coups de battoir
Pan, pan! va laver son coeur
Pan, pan! tout noir de douleur.

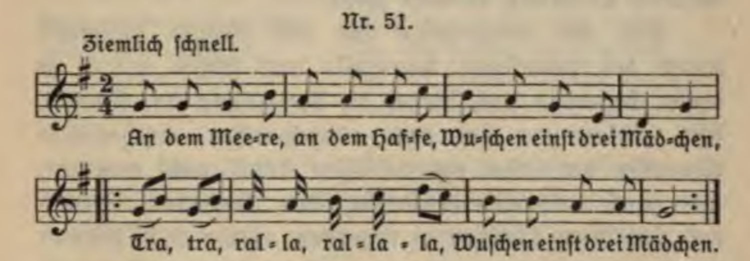
---

1) Mitgeteilt von Herrn stud. phil. Hermann Duncker nach der Aufzeichnung eines böhmischen Tischlergesellen aus der Nähe von Königgrätz. Nach freundlicher Mitteilung Leskiens steht ein ähnliches Liedchen bei Erben, Prostonárodní české písně (Prag 1864), S. 418, mit Melodie.

2) L'Assommoir, S. 35.

Bei den Litauern bildet ein beliebtes Volksliedermotiv das am Ufer waschende Mädchen, dem sein Kränzlein ins Wasser fällt. Der Geliebte erscheint, um es zu holen und ertrinkt.[1]) Die Lieder sind zu lang, um mitgeteilt werden zu können; nur von einem mag die Melodie hier stehen:

Nr. 51.



In einem ähnlichen **bulgarischen** Liede[2]) fällt das Mädchen, das am Donauufer die Leinwand mit einem goldnen Bläuel schlägt, selbst in den Fluß; Vater und Mutter wagen nicht es zu retten, wohl aber der Liebste. Scherzhaft faßt die Sache folgendes **lettische** Liedchen[3]):

Nr. 52.

Hände froren mir und Füße,
Wäsche klopfend an der Düna,
Warf das Klopfholz in die Düna,
Eilte selber zu den Brüdern,
Eilte selber zu den Brüdern,
Händ' und Füße zu erwärmen.

Während das französische Beispiel schon im Wortlaut den engen Anschluß an die Arbeit verrät und dieser noch

1) **Bartsch**, Dainu Balsai, Nr. 307—309. **Nesselmann**, Nr. 83f.
2) A. **Dozon**, Chansons populaires bulgares (Paris 1875), S. 98 u. 288.
3) **Ulmann**, Lettische Volkslieder, Nr. 195.

obendrein durch den Gebrauch sicher gestellt ist, den der Dichter davon machen läßt (eine Wäscherin prügelt eine andere nach dem Takte dieses Liedes), kann bei dem lettischen nur aus dem Inhalt die Verwendung des Liedes erschlossen werden, da der Herausgeber und Übersetzer keinerlei Erklärung darüber giebt.

Eine sehr langwierige und viel Geduld fordernde Arbeit des bäuerlichen Haushalts war früher und ist in vielen Gegenden noch immer die Bereitung der Butter. Wir dürfen uns bei dem ausgesprochen rhythmischen Charakter der dabei erforderlichen Arbeit nicht wundern, aus zwei weit auseinanderliegenden Gegenden, Estland und Palästina, Liedchen zu begegnen, welche beim Buttern gesungen werden.

In Palästina wird der zum Buttern bestimmte Rahm in einen Schlauch oder Krug gefüllt, und dieser wird von der arbeitenden Frau hin- und hergestoßen. „Bei einem kleinen Schlauch und dem Kruge geschieht das auf dem Boden; ein größerer Schlauch wird in einem Gestell aufgehängt und von zwei Frauen gestoßen.“ Folgendes Liedchen wird dabei gesungen:

Nr. 53.

Jā schkōwti medaḥ medaḥ
kull jōm mallīli-lgedaḥ.

O mein kleiner Butterschlauch, schüttle, schüttle,
Jeden Tag fülle mir die Schale.[1])

Bei den Esten ist das früher auch bei uns allgemein übliche Butterfaß im Gebrauch. Wer einmal selber dieses Marterwerkzeug lebhafter Kinder in Bewegung gesetzt hat,

1) Dalman a. a. O., S. 52. Unter der „Schale“ in der letzten Zeile soll das für die Butter bestimmte Holzgefäß verstanden werden.

wird die ihm damit auferlegte Geduldsprobe schwerlich vergessen und darum das nachfolgende estnische Liedchen begreifen.

Nr. 54.

Kokku, kokku, koorekene!	Rinne, Rähmchen, rinn' zusammen!
Taewast tulgu, kirko mingu,	Komm's vom Himmel, geh's zur Kirche,
Kirnu männa nütta nätta,	Längs dem Quirle tipsi tapsi,
Laua peäle lettakiilu,	Auf des Tisches eine Schüsseln,
Leiwa peäle liistakiila!	Auf der Semmeln lauter Schnitte!
Kokku, kokku, koorekene!	Rinne, Rähmchen, rinn zusammen!

Der Herausgeber[1]) erklärt freilich diesen Gesang für einen Zauberspruch. „Wollen beim Buttern die Fetttheile der Milch sich nicht vereinigen, wird der Spruch über das Butterfaß gesprochen; hilft das nicht, wird es mit Ruten gestrichen.“ Er folgt darin der Sitte der Sammler, die alles Volkstümliche, was sie nicht erklären können, unter den Hauptnenner des Aberglaubens bringen. Wer den Vorgang des Butterns nach der alten Weise kennt und die dem rhythmischen Geräusch des geschlagenen Rahmes entsprechende Tonmalerei des estnischen Textes beachtet, wird keinen Augenblick Bedenken tragen, unser Liedchen als echten Arbeitsgesang in Anspruch zu nehmen.

f) Handwerkslieder.

Der größte Teil der bis jetzt mitgeteilten Arbeitsgesänge gehört nicht der Stoffgewinnung, sondern der Bearbeitung und Veredelung von Rohstoffen in der bäuerlichen Haushaltung an — meist sehr einförmigen und langwierigen Verrichtungen. Es liegt von vornherein die

---

1) Neus, Ehstnische Volkslieder, S. 445. „Die Ehsten wie die Letten scheiden die Butter nach deutscher Art durch Schlagen oder Quirlen“: Petri, Ehstland und die Ehsten, II, S. 225 f.

Vermutung nahe, daß die Stellen, wo sich in der entwickelten Volkswirtschaft solche Verrichtungen in großer Menge ansammeln, also die Berufsgebiete der Handwerker, zugleich auch bevorzugte Stätten des Arbeitsgesanges sein werden. Erkennt doch schon das Kinderlied den rhythmischen Gang der Werkzeuge bei den verschiedenen Gewerbetreibenden dadurch an, daß es die jedem eigentümlichen Arbeitsgeräusche in Worten nachahmt:

Schuster sagt: Ke Quarkbrut mag ich ni.
Schneider „ O hätt' ich's, o hätt' ich's!
Tischler „ Do host's, do host's!
Stellmacher „ Mich worgt's, mich worgt's.
Schmied „ Trenk druf! Trenk druf![1])

Auch in der Kunstpoesie hat es an Nachahmungen der Handwerks-Rhythmen und -Geräusche nicht gefehlt, und manches von dieser Art hat sogar in Volksliedersammlungen Aufnahme gefunden. Es wird genügen, hier den Anfang eines „Schmiedegesellenliedes" aus dem 17. Jahrhundert anzuführen, das wegen seines wechselnden Rhythmus bemerkenswert ist:

Tapfer ihr Gesellen,
An euern Stellen,
Weils Eisen erhitzt,
Macht widerprellen
Des Amboß Schnellen,
Das donnert und blitzt.

---

1) Böhme, Deutsches Kinderlied und Kinderspiel, S. 229 f. Im Ostfriesischen heißt es: Snider segt: Dor hangt 'n Stück Speck! Schomaker: 'k wil der nix van hebben. Wever: Smiet mi 't man heer! Diskler: Dor hest, dor hest! — offenbar von den Störarbeitern im Bauernhause. Vgl. sonst noch Simrock, Kinderbuch, Nr. 422 ff. Rochholz, Alemannisches Kinderlied und Kinderspiel aus der Schweiz, S. 192 ff.

Offenbar entspricht hier jede betonte Silbe einem Schlage auf das glühende Eisen, jede unbetonte dem leichten Aufhüpfen des Hammers auf dem Amboß. Aber das Ganze trägt den spielerischen Charakter der Nürnberger „Pegnitzschäfer“, aus deren Mitte es hervorgegangen ist, und ist bei der Arbeit gewiß niemals gesungen worden.[1]) Immerhin ist ähnliches auch in den Volksgesang übergegangen. Ich erinnere an das niederdeutsche Studentenlied: „En Groffmid sat in goder Roh“ mit dem bezeichnenden Refrain: „Sieh düt, sieh dat, sieh do“, oder wie er in einer hochdeutschen Fassung lautet: „Sidițe, sidațe, sidomm!“[2]) Nicht minder charakteristisch sind die Kehrreime eines Herbergsliedes der Böttcher, das bei der Gesellen-Auflage gesungen wurde:

Faßbinder,
Wo sind sie?
Hier sind sie.
Laßt euch hören![3])

Bei dem letzten Satze wird nach dem Takte geklatscht, wie wenn Reifen eingeschlagen werden. Das Lied ist offenbar nicht aus der Böttcherwerkstätte in die Herberge umgezogen, sondern hier entstanden und läßt sich nur mit den Studentenliedern vergleichen, die mit ähnlicher Begleitung gesungen werden.

---

1) Verfasser ist nach freundlicher Mitteilung G. Witkowski's G. Ph. Harsdörfer. Vgl. Tittmann, Die Nürnberger Dichterschule, S. 126. Ich hatte in der zweiten Auflage das ganze Lied nach Erlach, Volkslieder I, S. 506 wiedergegeben, der einen von obigem etwas abweichenden Text giebt. Dort S. 500 ff. findet man noch eine andere sehr interessante Nachbildung der Schmiederhythmen.

2) Erk-Böhme III, Nr. 1698. Wolfram, Nr. 79.

3) Schade, Handwerkslieder, S. 7. Es kann hier auch noch des Refrains in dem bekannten Spottliede auf die Leineweber („Die Leineweber haben eine saubere Zunft“) gedacht werden.

Es muß darnach auffallen, daß sich unter den zahlreichen Handwerksliedern, welche die deutschen Sammlungen enthalten[1]), nur außerordentlich wenig Spuren des eigentlichen Arbeitsgesanges finden. Der größte Teil dieser Lieder gehört der späteren Zunftzeit an und nimmt sich nach Form und Inhalt in unerfreulicher Weise verzopft aus. Abgesehen ist dabei natürlich von den Spottliedern auf einzelne Handwerke und von den Gesellenliedern, in welchen ein frischerer Ton herrscht, und die auch ihrer Entstehungszeit nach weiter zurückliegen. Unter diesen Umständen ist es sehr bemerkenswert, daß von den wenigen deutschen Handwerksgesängen, die als Arbeitslieder allenfalls in Anspruch genommen werden können, die meisten dem Wandergewerbe angehören. Mehrere recht altertümliche Scheerenschleiferlieder, ein Keßlerlied und auch wohl verschiedene Schornsteinfegerlieder gehören hierher.[2])

Nr. 55. (Scheerenschleifer.)

1. Es kommt ein fremder Schleifer daher,
   Schleifer daher,
   Er schleift die Messer und die Scheer.
   Messer und Scheer,
   Messer und Scheer.
   Bsch, bsch, bsch!

2. „Junge, geh das Dorf hinein,
   Da wird etwas zu schleifen sein."
   Messer und Scheer ꝛc.

---

1) Z. B. O. Schade, Deutsche Handwerkslieder (Leipzig 1865); Erlach, Die Volkslieder der Deutschen I, S. 462—511; Erk-Böhme III, Nr. 1628—1640.

2) Die Schleiferlieder bei Schade, 232 ff. Erk II, Nr. 87—90. Böhme III, Nr. 1640; das Keßlerlied bei Schade, S. 244; Schornsteinfegerlied bei Böhme III, Nr. 1639. Wolfram, Nassauische Volksl., Nr. 372. Erlach II, S. 16. — Ein kabylisches Scheerenschleiferlied bei Swoboda, Musikgeschichte I, S. 127.

3. „Ich bin schon lange drin gewest
In dem alten Rattennest."
Messer und Scheer ꝛc.

4. „Junge, geh, hol Wasser her!
Daß wir schleifen Messer und Scheer."
Messer und Scheer ꝛc.

5. „Junge, geh, hol Branntewein!
Der erste Schluck soll deine sein."
Messer und Scheer ꝛc.

Nr. 56. (Kupferschmied und Keßler.)

Guten Tag, mein lieber Kupferschmied,
Tru ru di rallerallera!
„Schön Dank, mein lieber Keßler!"
Und wenn du willst mein Schwager sein,
Tru ru di rallerallera!
So heirat' meine Schwester.

In den Werkstätten des stehenden Handwerks wird man bei uns den Arbeitsgesang im strengen Sinne dieses Buches wol kaum zu finden hoffen dürfen. Gesungen wird dort gewiß; aber es sind gewöhnlich Volkslieder allgemeinen Inhalts, die gerade sich dem Rhythmus einer bestimmten Arbeit anpassen lassen, oder solche, die bloß zur Unterhaltung dienen.[1]) Bemerkt zu werden verdient jeden-

1) Meine Erkundigungen nach speziellen Texten, die zu bestimmten Verrichtungen gesungen werden, haben kein weiteres Ergebnis geliefert, als die Mitteilung, daß die Schlosser beim Feilen ein Lied anzustimmen pflegten, dessen erste Strophe so lautet:

In jener Mühle ist bekannt
Da hauste Kilian,
Der Teufelsmüller nur genannt,
Das war, das war ein böser Mann:
Er mordete zum Zeitvertreib
Zuletzt sogar sein eignes Weib.

Der Text findet sich, soweit ich sehe, in keiner unserer sonst so weitherzigen Volksliedersammlungen, verdient es wohl auch nicht.

falls, daß die wenigen in diesem Abschnitt aus Deutschland aufgeführten Beispiele von Handwerksliedern, die etwa als specifische Arbeitstaktlieder angesehen werden können, solchen Gewerben angehören, deren Thätigkeit sich öffentlich vollzieht. Auch die Dorfschmiede kann heute ja noch, wie schon zur Zeit des Hesiod, als eine Art öffentlichen Ortes bezeichnet werden. Auf die Rammlieder der Zimmerleute, die wir noch kennen lernen werden, trifft das Gleiche zu. Dagegen scheinen bei den Czechen auch in den Werkstätten eigentliche Arbeitstaktlieder vorzukommen. Ich gebe folgende beiden Beispiele nach den Aufzeichnungen eines Tischlergesellen aus der Nähe von Königgrätz[1]):

Nr. 57. (Beim Hobeln.)

1. Proč bychom nebyli
truhláři veseli,
když máme prkýnka
hoblovaný.

1. Soll'n wir uns nicht freuen,
Wir vergnügten Tischler?
Haben doch die Bretter
Abgehobelt.

2. Z prkýnek postýlka,
na ní má milenka,
a ta mě vábila
k milování.

2. Bretter werden Bettchen,
Auf dem Bett mein Liebchen,
Und sie ruft mich lockend
Zur Umarmung.

Nr. 58. (In der Schmiede).

Kovář u své kovadliny
stojí pevně postaven;
pevné rany dává
svým kladivem.

Schmied steht da bei seinem Amboß,
Hat sich fest dort hingestellt;
Feste Hiebe giebt er
Mit dem Hammer.

Im allgemeinen aber scheint sich zu ergeben, daß in der Wirtschaftssphäre, der das Handwerk angehört, der eigentliche Arbeitsgesang abstirbt. Mindestens suchen wir ihn da auch bei solchen Verrichtungen vergebens, bei denen

1) Vermittelt durch Herrn stud. H. Duncker.

ihn primitive und kulturarme Völker uns zeigen. So teilt Dalman[1]) nicht weniger als acht Arbeitsgesänge mit, die beim Steinetragen und Mauern in Jerusalem gesungen werden. In der Mehrzahl der Fälle scheint es sich um Improvisationen zu handeln, in welchen der Meister von der Arbeiterschar verspottet oder um etwas angegangen wird. Ich gebe hier zwei kurze Beispiele in Übersetzung.

Nr. 59.

Gebt dem Meister, was er verlangt,
Gebt ihm Akko nebst Aleppo,
Und wenn es ihm nicht gefällt,
Gebt ihm die Kisten mit Gold!
Und wenn, o Meister, du willst die Verführerische,
Baue ihr einen Kiosk und ein luftiges Fensterchen!
Und wenn, o Meister, du willst die mit den Ohrringen,
Baue ihr einen Kiosk bei dem Brunnen von 'Aḏak.

Nr. 60.

Der Meister kaufte ein Maultier;
Das Maultier ist starfarben;
Wenn es hungrig ist, frißt es seinen Bart,
Wenn es satt ist, verunreinigt es ihn.

g) Beim Pflücken.

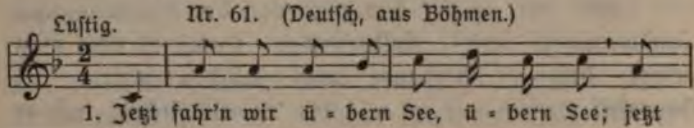
Haben wir im letzten Abschnitt gefunden, daß der Arbeitsgesang im berufsmäßig entwickelten Gewerbe kaum eine Stätte hat, so gilt dies auch von der berufsmäßigen Landwirtschaft unserer Kulturländer. Damit ist aber nicht gesagt, daß er überhaupt beim Feldbau fehle. Im Gegenteil werden wir im nächsten Kapitel finden, daß er bei den verschiedensten Arbeiten von der Ackerbestellung

1) Palästinischer Diwan, S. 59—63. Da die arabischen Texte in dieser Sammlung leicht zugänglich sind, so glaube ich von ihrer Wiedergabe hier absehen zu dürfen.

bis zur Ernte vorkommt. Freilich erscheint er hier nur im Zusammenhang mit bestimmten Formen der landwirtschaftlichen Technik und der Agrarverfassung; aber es dürfte doch geraten sein, alles, was uns an Arbeitsgesängen aus dem Gebiete des eigentlichen Ackerbaus bekannt ist, dort zusammen zu behandeln.

An dieser Stelle sollen nur wenige Lieder mitgeteilt werden, die sich an die Gewinnung einiger zur Bereitung von Getränken dienender pflanzlicher Erzeugnisse knüpfen. In erster Linie steht hier der Hopfen. Bei der Ernte desselben werden bekanntlich die Ranken am Boden abgeschnitten, darauf mit den Stangen ausgehoben und umgelegt. Das Pflücken des Hopfens geschieht dann entweder sofort auf dem Felde oder zu Hause, wohin die Ranken, nachdem sie von den Stangen abgelöst worden sind, gebracht werden. In beiden Fällen ist große Eile notwendig. Man verwendet deshalb immer zahlreiche Arbeiter, meist Frauen und Kinder. Bei dieser Beschäftigung werden in den Gegenden, wo der Hopfenbau regelmäßig betrieben wird, besondere Lieder gesungen, die zu den anmutigsten Schöpfungen der Arbeitspoesie gehören. Das erste der nachfolgenden Beispiele[1]) gehört dem deutschen, die beiden folgenden dem lettischen[2]) und die zwei letzten[3]) dem litauischen Sprachgebiete an.
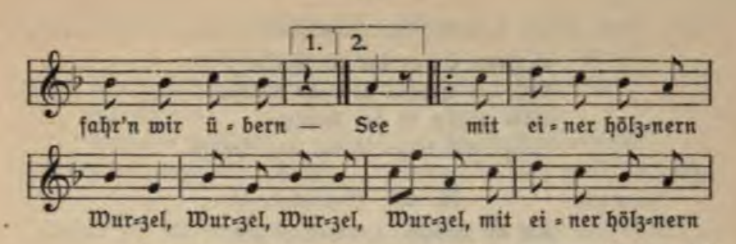
Nr. 61. (Deutsch, aus Böhmen.)

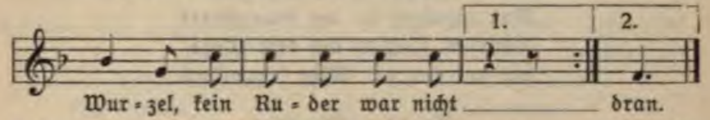


1) Hruschka und Toischer, Deutsche Volkslieder aus Böhmen (Prag 1891), S. 257. Erk-Böhme III, Nr. 1737.

2) Ulmann a. a. O., Nr. 228 f.

3) Nesselmann, Litt. Volkslieder, Nr. 256 (ähnlich Nr. 265) und Nr. 403 (ähnlich Nr. 320).





2. |: Und als wir drüber war'n,
wieder war'n,
Und als wir drüber —:| war'n,
Da ſangen alle Vöglein,
Vöglein, Vöglein, Vöglein,
Da ſangen alle Vöglein,
Der helle Tag brach —:| an.

3. |: Die Magd die kehrt das Haus
wieder aus,
Die Magd die kehrt das —:|
Haus;
Und was ſie in dem Kehraus
fand,
Kehraus, Kehraus, Kehraus
fand,
Und was ſie in dem Kehraus
fand,
Das teilt ſie mit dem —:|
Knecht.

4. |: Die Frau erwiſcht den Strang
von der Wand,
Die Frau erwiſcht den —:|
Strang,
Und ſchlug der armen Dienſt-
magd,
Dienſtmagd, Dienſtmagd, Dienſt-
magd,
Und ſchlug der armen Dienſt-
magd
Den Beſen aus der —:| Hand.

5. |: Der Jäger rief ins Horn,
wieder Horn,
Der Jäger rief ins —:| Horn;
Da blaſen alle Jäger,
Jäger, Jäger, Jäger,
Da blaſen alle Jäger,
Ein jeder in ſein —:| Horn.

6. |: Das Liedlein das iſt aus,
wieder aus,
Das Liedlein das iſt —:| aus
Und wer das Lied nicht ſingen
kann,
Singen, ſingen, ſingen kann,
Und wer das Lied nicht ſingen
kann,
Der zahl' ein halb Faß —:|
Wein.[1])

---

1) Ein Teil der Strophen dieſes Liedes wird auch als Kinder-

Nr. 62. (Lettisch.)

Hinterm Berge sät' ich Gerste,
Daß der Hopfen es nicht merke;
Aber pfiffig ist der Hopfen,
Steigt auf einen Baum und lauert.

Nr. 63. (Lettisch.)

Ach du Hopfen, struwelköpf'ger,
Was verübtest du am Männlein!?
Männlein stolpert auf dem Wege,
Hin und her die Mütze schwenkend.

Nr. 64. (Litauisch.)

1. Du Hopfen, ei taduja,
Du Schleicher, ei taduja.

2. Wo wuchsest du, taduja?
Wo wardst du groß, taduja?

3. Auf Vaters Beet, taduja,
Wohl hinterm Zaun, taduja.

4. Komm Schwesterlein, taduja,
Wir pflücken ab den Hopfen.

5. Wir pflücken ab den Hopfen,
Wir brauen gelben Alus.

6. Wir brauen gelben Alus,
Wir laden ein den Vater. —

7. Der Vater hat im Rausche
Versagt die liebe Tochter.

8. Dem Vater nach dem Rausche
That leid es um die Tochter.

9. Kehr, Tochter, heim vom Wege;
Die Rauten pfleg' im Garten.

10. Versagt kehr ich nicht wieder,
Gepflückt grünt nicht die Raute.

Tadireli taduja,
Du grüne Raute taduja!

Nr. 65.

1. Und was sagte denn der Hopfen,
Kriechend aus der Erde?
Era ritamta,
Faladroti kumferta!
Wirst du mich nicht gut aufbinden,
Keim' ich auf der Erde.

2. Und was sagte denn der Hopfen,
Auf der Stange rankend?
Era ritamta,
Faladroti kumferta!
Wenn du mich nicht zeitig abpflückst,
Werde ich verstäuben.

Lied beim Pfänderspiel gesungen. Vgl. Simrock, Volkslieder, S. 109, Kinderbuch, S. 213; Böhme, Kinderlied und Kinderspiel, S. 671.

3. Und was sagte denn der Hopfen,
Auf dem Speicher liegend?
Era ritamta,
Saladroti kumferta!
Wirst du mich nicht fleißig rühren,
Werde ich verschimmeln.

4. Und was sagte denn der Hopfen,
In dem Kessel kochend?
Era ritamta,
Saladroti kumferta!
Wirst du mich nicht gut bedecken,
Werde ich verdampfen.

5. Und was sagte denn der Hopfen,
In dem Fasse liegend?
Era ritamta,
Saladroti kumferta!
Wenn du mich nicht fest verspundest,
Werde ich nicht schmackhaft.

6. Und was sagte denn der Hopfen,
In dem Glase stehend?
Era ritamta,
Saladroti kumferta!
Wenn du mich nicht wirst bezwingen,
Werde ich dich wälzen.

Daß am Rhein bei der Weinlese gesungen wird, ist bekannt. Von einem Arbeiten im Takte wird dabei jedoch nicht die Rede sein können. Es würde darum keine Veranlassung vorliegen, das folgende Necklied der Winzerinnen hier mitzuteilen, zeigte dasselbe nicht eine unverkennbare Verwandtschaft mit den Gesängen, die zur Flachsarbeit gehören. Das Lied ist 1819 von Hoffmann von Fallersleben in Kessenich bei Bonn aufgezeichnet worden.[1])

Nr. 66.

1. Die Trauben, die wir schneiden,
|: Und die sind dürre; :|
Wann woll'n wir Jungfer Liesche
Wohl zur Kirchen führe?
Hei! die Trauben die sind dürre.

2. Hie ist sich einer, der Adam heißt,
|: Und der ist wilde; :|
Er führt ein silbernes Kärstchen
In seinem Schilde.
Hei! der Schelme der ist wilde.

---

1) Erk-Böhme III, Nr. 1557. Str. 1, Zeile 2 ist in der That dürre, nicht thüre zu lesen, wie Böhme glaubt. Die Trauben-

3. Er ist so wilde nicht,
|: Er wird auch wied'rum zahm. :|
Er nahm sich Jungfer Liesche
In seine Arme lang:
Hei! die Zeit fiel ihm nicht lang!

Dalman fand in der Gegend von Jerusalem eine eigene Gesangsweise, Imlālá, welche die Frauen in den Weingärten anwenden.[1]) „Die Silben lelē oder lelō werden an beliebigen Stellen in die Worte eines Liedchens eingeflochten; auch hängt man jarwēlelō als Refrain an die Zeilen an. Die melodisch klingende Singweise ist stets Gesang einer einzelnen Person, wenn auch die Imlala oft gleichzeitig von allen Gärten her im Wettstreit ertönt." Hier ein kleines Beispiel, in welchem der Traubendieb angeredet wird.

Nr. 67.

Tā' iṭla' lā ṭala't illa ḳatīli — jarwēlelō!
Umḥammal 'ala bṛāl n'alḥamīri — jarwēlelō!
Bĕṛāl uḥamīri mā jeschīlnak — jarwēlelō!
Mā jeschīlnak ṛēr[e] bṛāl ilmesākīni — jarwelēlo!

Auf, komm her! Du kommst nur herauf getötet — jarwelelo!
Und geladen auf Maultiere und Esel — jarwelelo!
Maultiere und Esel schaffen dich nicht weg — jarwelelo!
Es schaffen dich nur weg die Maulesel der Aussätzigen — jarwelelo!

Wie alt diese Weinbergsgesänge sind, zeigt ihre Erwähnung bei den Propheten des alten Testaments, wo sie zusammen mit den Liedern der Keltertreter genannt

---

(stengel) sind dürr, und es ist darum Zeit, sie zu schneiden; auch für Jungfer L. ist Zeit zu heiraten.

1) Palästin. Diwan, Vorr. S. XX und Text S. 25 ff. Ähnlich wird auch in Italien von den in den Weinbergen arbeitenden Frauen fast beständig gesungen.

werden.[1]) Das Treten der geernteten Trauben in der Kelterkufe geschah im Altertum und geschieht noch heute stellenweise im Orient durch Männer, welche mit nackten Füßen die Weinbeeren zerstampfen. Daß die Kelterlieder bei den Griechen eine eigne Gattung (ἐπιλήνια μέλη) bildeten, wurde (S. 50) bereits erwähnt, und das Gleiche muß für das heutige Palästina, wie für das alte, angenommen werden, wenn auch der Herausgeber der vorliegenden Texte versichert, es gebe „keine ausschließlich für das Keltertreten bestimmten Lieder“.[2]) Diese giebt es vermutlich für keine Arbeitsart. Wie eine leicht ins Ohr fallende Operetten-Melodie von jedem Schusterjungen auf der Straße nachgeträllert wird, so sind natürlich auch gelungene Keltertretergesänge und andere Arbeitslieder in den allgemeinen Gebrauch übergegangen, und es genügt für unsern Zweck völlig, wenn festgestellt ist, daß bestimmte Lieder thatsächlich an der Kelter gesungen wurden. Überdies verrät die folgende Probe ihren Ursprung schon durch Inhalt und Form.

Nr. 68.

Ḥāndandelli ḥāndandōl
hāḏa 'öneb hāḏa tīn,
hāḏa akl il'aṣāfīr.

Hadandelli hadandol!
Das sind Trauben, das sind Feigen,
Das ist Futter für die Vögel.

Wie mit den Liedern der Weinbergsarbeiterinnen wird es sich wahrscheinlich auch mit einem nicht weniger

---

1) Jes. 16, 10. Jerem. 25, 30. 48, 33. Ähnlich war das Verfahren der Ölgewinnung bei den Römern: Magerstedt, Die Obstbaumzucht der Römer, S. 263.

2) Dalman a. a. O., S. 28.

als dreißig Strophen langen Gesange der chinesischen Theepflückerinnen verhalten, der in englischer Übersetzung vorliegt.[1]) Der Thee erfordert vom Pflücken bis er versandtfertig ist, so viele und umständliche Arbeiten, daß sich ohne persönliche Beobachtung nicht sagen läßt, ob etwa eine derselben in einem bestimmten Rhythmus vollzogen wird. Das Lied beschäftigt sich allerdings vorzugsweise mit dem Pflücken der Theeblätter, gedenkt aber auch der sich daran anschließenden Arbeiten des Röstens und Rollens, die ebenfalls meist von Frauen verrichtet werden. Es mag genügen, wenn hier die ersten Strophen mitgeteilt werden.

Nr. 69.

1. Unser Haus liegt inmitten von zehntausend Hügeln,
Wo nord- und südwärts vom Dorf der Thee in Fülle wächst.
Von Chinse nach Kuhyii unablässig gehetzt,
Muß ich jeden Morgen früh aufstehn, meine Theearbeit zu thun.

2. Mich ankleidend, wenn kaum der Tag dämmert, das Haar nur halb geordnet,
Nehm' ich meinen Korb und trete hinaus in den dicken Nebel.
Kleine Mädchen und ehrbare Frauen gehn Hand in Hand den Weg entlang
Und fragen mich: „Welchen Abhang des Sunglo klimmst du heute empor?"

3. Trüb ist der Himmel und düstres Zwielicht deckt der Berge Spitzen;
Die betauten Blätter und dunklen Knospen sind nicht leicht zu pflücken.
Wir wissen nicht, für wen — seinen Durst zu stillen —
Wir uns plagen und arbeiten und täglich, je zu zweien, gehen müssen.

---

1) Houghton, Women of the Orient, p. 355—359, der sich wieder auf „Middle Kingdom" from Chinese Repository, Vol. VIII, p. 196 beruft.

4. Paarweise gesellt, uns wechselseitig helfend, ergreifen wir die Theezweige
   Und treiben mit leisen Worten einander an: „Zaudre nicht,
   Auf daß nicht an der Zweigspitze die Knospe noch zu alt wird
   Und nicht mit dem Morgen der rieselnde weiche Regen kommt!"
5. Wir haben jetzt genug gepflückt; hoch am Zweig sind nur noch spärlich Blätter;
   Wir haben unsre Körbe bis zum Rand gefüllt und reden vom Heimgehn.
   Lachend ziehn wir dahin, da geht gerade am Teich
   Ein Paar heil'ger Wildenten auf und fliegt nach verschiedener Richtung davon.
6. Dieser Teich hat klares Wasser, und tief wächst dort der Lotus,
   Wie Münzen rund sind seine kleinen Blätter und erst halb aufgeblüht;
   Zum vorspringenden Rand gehend bei einer klaren und seichten Stelle
   Versuche ich mit meinen Blicken zu ergründen, wie jetzt mein Antlitz ausschaut.
7. Mein Lockenhaar ist arg zerzaust, mein Antlitz ganz entstellt.
   In wessen Hause lebt die Dirne, so garstig wie 'ne Sklavin?
   Das kommt davon, daß jeden Tag den Thee ich pflücken muß,
   Daß Regenschau'r und Windeswehn die Reize mir verdorben.

Das Lied bietet in seinem weiteren Verlauf noch einige hübsche Scenen aus dem Leben der Pflückerin, in denen ihr die Witterung arg mitspielt; in die Äußerungen weiblicher Eitelkeit mischt sich mehrfach die Sorge, den besten Thee auf den Markt zu bringen; dann folgen wieder Klagen über das mühselige Leben — kurz echte Mädchenpoesie. Auch der Schi-king, der ja manche volkstümliche Stücke enthält, hat uns aus dem 12. vorchristlichen Jahrhundert ein Lied der Wegerichpflückerinnen aufbewahrt, das hier noch zugleich mit der Übersetzung von Victor von Strauß folgen mag.[1])

1) Den chinesischen Text verdanke ich der Freundlichkeit meines

Nr. 70.

1. Thsài thsài fêu-i, pok-yên, thsài tšī; thsài thsài fêu-i, pok-yên, yeù tšī.	1. Pflücket, pflücket Wegerich, Eija zu und pflücket ihn! Pflücket, pflücket Wegerich, Eija zu, ihr rücket ihn.
2. Thsài thsài fêu-i, pok-yên, tot tšī; thsài thsài fêu-i, pok-yên, luot tšī.	2. Pflücket, pflücket Wegerich, Eija zu, ergreifet ihn! Pflücket, pflücket Wegerich, Eija zu, entstreifet ihn!
3. Thsài thsài fêu-i, pok-yên, kiet tšī; thsài thsài fêu-i, pok-yên, hiet tšì.	3. Pflücket, pflücket Wegerich, Eija zu, nun packt ihn ein! Pflücket, pflücket Wegerich, Eija zu, nun sackt ihn ein!

Alle diese Lieder knüpfen an die Verrichtung des Pflückens an, wo es sich darum handelt, Blätter, Blüten oder Früchte einzeln mit den Fingern von der Pflanze zu entfernen und einzusammeln. Obwohl an sich diese Technik rhythmischer Gestaltung nicht unzugänglich sein würde, so erscheint es doch bei den ständig wechselnden Umständen, unter denen die Gewinnung jener Pflanzenteile erfolgt, schwer denkbar, daß in den hier genannten Fällen längere Zeit taktmäßig gearbeitet werde. Als Arbeitsgesänge im weiteren Sinne werden wir trotzdem diese Lieder anzusehen haben.

h) Aus andern Gebieten.

Der Gegenstand dieser Untersuchung bietet dem Forscher so viel des Unbegreiflichen und Wunderbaren, daß man den Thatsachen oft nur mit Widerstreben folgt. Das gilt insbesondere von dieser letzten Gruppe von Gesängen, in der ich recht Verschiedenartiges, aber doch zur Sache Ge-

---

Kollegen A. Conrady; die Übersetzung findet sich bei Strauß, Schi-king, S. 73.

höriges zusammenstelle, ohne, mangels eigener Beobachtung, imstande zu sein, den Zusammenhang zwischen gesungenem Worte und Körperbewegung irgendwie zu veranschaulichen. Man wird sich aber das Bereich dieser Gesänge bei den Naturvölkern nicht leicht zu groß vorstellen können.

An erster Stelle erwähne ich das Tättowieren, das überall auf den Inseln der Südsee mit Gesang begleitet zu werden scheint. Beispiele solcher Gesänge liegen allerdings bloß aus Samoa[1]) und Neuseeland[2]) vor. Die Maori haben ein besonderes Lied beim Tättowieren eines Mannes und ein eben solches beim Tättowieren eines Mädchens. Das Erstere lautet in Übersetzung:

Nr. 71.

Wir sitzen da beisammen
Und schmausen zusammen;
Wir blicken an die Zeichen
Auf den Augen, auf der Nase
Tutetawa's,
Die sich schlängeln hin und her,
Gleich den Füßen der Eidechse.
Stich ihn mit dem Meißel Mataora's!
Sei nicht so sehnsüchtig,
Daß die Frauen dich schauen,
Daß sie pflücken möchten
Das junge Laub der Warawara.
Ich bin der Meister
Eurer herrlichen Zeichen!
Den Mann, der dich gut bezahlt,
Tättowier' recht zierlich;
Den Mann, der dich nicht bezahlt,
Diesen zeichne nicht schön!
Laß' ertönen das Brummen!
Steh' auf, Tangaroa!
Heb' dich, Tangaroa!

Das Tättowier-Instrument ist ein Stab mit einem Ast-Endchen, in welchem ein zugespitzter Knochensplitter befestigt ist. Der auf den letzteren aufgestrichene Farbstoff wird durch Schläge, die mit einem hölzernen Hammer auf

1) Ztschr. f. Ethnologie XXVIII (1896), S. 562 f. der Verhandlungen.

2) Reise der Fregatte Novara, III. Abt. Ethnographie, S. 50 f. auch abgedruckt bei R. M. Werner, Lyrik und Lyriker, S. 129 f. und Ploß, Das Weib (4. Aufl.) I, S. 97 f.

den Stab geführt werden, in die Haut hineingetrieben. Ob die Schläge in taktmäßiger Weise erfolgen, läßt sich natürlich ohne eigene Beobachtung nicht sagen. Unmöglich ist es nicht.

Bei den Urbewohnern Australiens werden den heiratsfähigen Mädchen mit einem Feuerstein narbengebende Risse in den Rücken geschnitten. Ein altes Weib nimmt den Kopf der zu Verschönernden zwischen die Kniee, und ein alter Mann setzt die zwei Reihen der querlaufenden parallelen Schnitte, wozu er oft eine Stunde braucht, unter dem beständigen Jammergeheul der schwarzen jungen Dame und dem eintönigen lauten Recitieren der Beschwörungsformel:

Nr. 72.

Karro, karro wimmari
Karro, karro kauwemuka
Karro, karro makitija
Makitija muljerija!

Schmerz, Schmerz, schweige!
Gehe weg!
Schmerz, Schmerz, halte still![1])

Weitere Nachrichten besagen, daß die Papuas besondere Gesänge bei der Beschneidung[2]) und die Danâkil ein eigenes Lied für die durch kundige Frauen verrichtete Infibulation[3]) besitzen. Es muß freilich dahingestellt bleiben, welchen Charakter diese Gesänge tragen. Wir wissen zu wenig von den Vorgängen, denen sie entsprechen

1) J. Lauterer, Australien und Tasmanien (Freiburg i. B. 1900), S. 288. 290.

2) Hagen a. a. O., S. 14. — Vgl. Paulitschke II, S. 212. — Ähnliche Lieder bei der Beschneidung auch in Palästina: Dalman a. a. O., S. 172.

3) Paulitschke a. a. O., S. 175.

und den dabei stattfindenden Ceremonien. Aber wie viele kennen heute bei uns noch die wahre Natur der Wiegenlieder[1]), die sich so eng an die Schaukelbewegung der Wiege anschmiegen, welche die Mutter mit dem Fuße tritt oder mit der Hand bewegt! Sicher aber liegt die Neigung, jede länger dauernde Thätigkeit rhythmisch zu gestalten, jede Verrichtung mit Gesang zu begleiten, so sehr in der Natur primitiver Völker, daß sie jedem Beobachter auffallen mußte, der dafür ein Auge hat. Als Mackay 1877 in Ostafrika einen Weg und eine Brücke baute, schrieb er über das Benehmen seiner eingeborenen Arbeiter[2]):

„In dem waldfreien Lande verteilen sich meine Leute mehr, und manchmal bleiben da oder dort einige zurück, um einen riesigen Affenbrotbaum zu fällen, an dem die Werkzeuge fast zu Schanden werden. Aber wenn man ins Dickicht einbricht, sind alle beisammen, und sie feuern sich gegenseitig durch Gesang an, der entweder keinen oder nur wenig Sinn hat.[3]) Eins dieser Liedchen, das man sich wohl zu meiner besonderen Erbauung ausgedacht hat, lautet:

Nr. 73.

Eh, eh, msungu mbaya
Tu katti miti
Tu ende Ulaya,

---

1) Beispiele bei Erk-Böhme, D. Liederhort III, S. 579 ff.

2) a. a. O., S. 50.

3) Ähnlich Ch. M. Doughty, Travels in Arabia deserta (I, p. 459); „The loud chant of Beduins at labour is but some stave of three or four words in cadence, with another answering in rime, being words which first happen to their minds, and often with little sense; and when they have sung a couplet somewhile, they will take up a new. — And this is a shepherd's rime which he made of me in the booths: „yā Khalîl! zey el-tîl", „O Khalîl! sib to the elephant."

welches umschrieben so viel bedeutet als: „O, ist der weiße Mann nicht sehr bös, daß er die Bäume abschneidet, um einen Weg zu machen, damit die Engländer kommen können!“

Also auch hier eine außerordentliche Leichtigkeit der Improvisation, wie sie schon bei den Mühlen- und Spinnliedchen hervortrat; auch hier die nahe Beziehung des Inhalts auf die eben vorliegende Arbeitsaufgabe — nicht wie bei den Volks- und Kunstliedern, welche heute unter den Kulturvölkern meist zur Arbeit gesungen werden, die Wiedergabe eines feststehenden, der Arbeitssphäre fremden Liederinhalts in einer rhythmisch und melodisch selbständigen Form.

i) Arbeit an und mit Haustieren.

Alle echten Arbeitsgesänge sind in ihrem Rhythmus durch die Arbeit bestimmt, können aber durch das Tempo, in dem sie gesungen werden, auf den Gang der Arbeit zurückwirken. Wie diese Einwirkung psychisch und physisch sich vollzieht, mag dahingestellt bleiben; sicher ist, daß sie stattfindet, und erfahrungsgemäß beschränkt sie sich gar nicht einmal auf den Menschen, sondern dehnt sich auch auf Tiere aus. Wie das Tempo der Musik oder des Gesangs einer marschierenden Truppe sich mitteilt, so lernen auch die Cavallerie- und Circuspferde nach demselben ihre Gangart richten.

In letzter Zeit hat man sogar Untersuchungen angestellt über den Einfluß, welchen die Musik auf die verschiedenen Tierarten eines zoologischen Gartens ausübt. Die meisten Völker, welche der Tierzucht größere Aufmerksamkeit widmen, zweifeln an einem solchen Einflusse nicht. Die mongolischen Nomadenstämme glauben sogar, Kamele, die ihre Jungen nicht säugen wollen, durch Geigenspiel zu

ihrer mütterlichen Pflicht zurückführen zu können.[1]) Wenn sie vielleicht auch unter der zweifelsüchtigen Kulturmenschheit nicht viele Anhänger für diesen Glauben finden werden, so liegt doch aus den verschiedensten Ländern eine so große Zahl den Arbeitsliedern ähnlicher Gesänge vor, die bei Verrichtungen an und mit Tieren gesungen werden, daß eine Zusammenstellung dieses Materials unabweisbar erscheint, mag auch die Einfügung der Einzelthatsachen in den Zusammenhang dieses Buches nicht immer leicht sein.

Am leichtesten wird dies noch der Fall sein bei Arbeiten, die der Mensch an Tieren verrichtet und die an und für sich einen rhythmischen Verlauf haben. Dahin gehört das Melken und das Scheren der Tiere.

Melklieder liegen aus dem lettischen Sprachgebiet, aus Steiermark und aus Palästina vor. Nach Dalman sind die Beduinen der Ansicht, daß Kamele der Besänftigung durch Gesang beim Melken bedürfen; Kühe halten wenigstens besser still, wenn gesungen wird, während bei Schafen das Singen überflüssig ist. Die von ihm mitgeteilten sechs Liedertexte[2]) beziehen sich nur auf das Melken der Kühe. Sie preisen die Eigenschaften des Tieres, suchen den bösen Blick von ihm abzuwehren, versprechen ihm gutes Futter. Die Auswahl von Proben ist schwer; doch mögen die folgenden beiden, denen wir gleich das lettische und und steirische Beispiel anschließen, zur Gewinnung einer Vorstellung genügen.

Nr. 74. (Palästina).

Ḥaijalla bṣubḥijje
hallābt errub'ijje
lā tiz'ali lā tiz'ali
weddār minnik temteli.

1) Pallas, Sammlungen histor. Nachrichten über die mongolischen Völkerschaften I, S. 265. 2) Dalman a. a. O., S. 50 ff.

Glückauf der Blässe,
Die ein Viertelmaß Milch giebt!
Sei nicht böse, sei nicht böse,
Und das Haus werde von dir (mit Milch) gefüllt!

Nr. 75. (Palästina).

Ḥaijalla ḥaijalla	Glückauf, glückauf,
sitt ilbagar	Herrin der Rinder!
ḥaijalla ḥaijalla	Glückauf, Glückauf,
ugrūnha semn u'asal	Du deren Hörner Schmalz und Honig,
ḥaijalla ḥaijalla	Glückauf, glückauf!
rā'īki abu schibrijje	Dein Hirt ist der mit dem Dolchmesser,
ḥaijalla ḥaijalla	Glückauf, glückauf!
jewerrdik 'almoije	Er führt dich zum Wasser,
ḥaijalla ḥaijalla.	Glückauf, Glückauf!

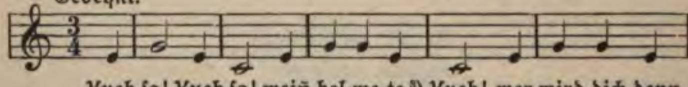
Nr. 76. (Lettisch.)[1]

a. Kühlein, du mein buntgescheckt̃es,
Wonach brülltest du am Abend?
Sehntest du nach goldnem Stall dich
Oder nach der Silberkrippe?
„Nicht nach goldnem Stalle brüllt' ich,
Auch nicht nach der Silberkrippe;
Aber faul ist meine Wirtin,
Wollt' nicht kommen, mich zu melken".

b. Geh nun in den Stall, mein Kühlein,
Freier sind herangeritten,
Laß mir Zeit, daß ich erhorche,
Ob die Mutter mich versprochen.

Nr. 77. (Aus dem obern Kainachthal in Steiermark.)[2]

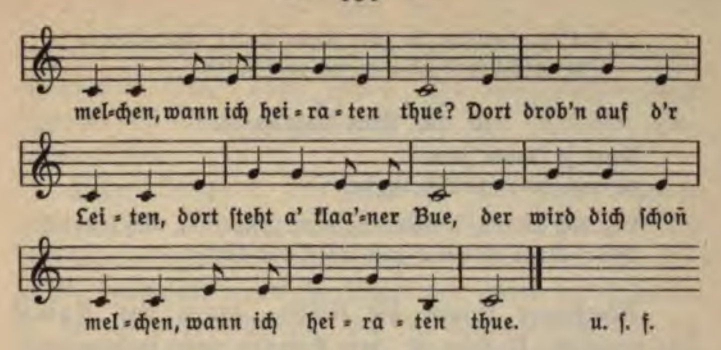
Gedehnt.



Kueh sa! Kueh sa! meiñ hel=me=te[3]) Kueh! wer wird dich denn

1) Ulmann a. a. O., Nr. 211. 212.

2) Aus der Ztschr. des Vereins für Volkskunde VI (1896), S. 325. Vgl. auch Jahrb. d. Ver. f. niederd. Sprachforschung, Jhg. 1878, S. 87.   3) Weißköpfig.



Alle diese Liedchen sind von rührender Innigkeit, und wenn von dem letzten gesagt wird, es diene zur Beruhigung der Kuh, so mögen wir das ebenso gerne glauben, wie wir der Melkerin zutrauen, den Rhythmus ihrer Arbeit (oben S. 27) und den Rhythmus ihres Gesanges in Übereinstimmung zu halten.

Daß auch beim Scheren der Haare oder Wolle die Bewegungen der Hand in bestimmtem Takte verlaufen, läßt sich leicht an dem Arbeitsgeräusch, dem Klappern der Schere, abnehmen. Den Liedchen, die dabei in Palästina gesungen werden, schreibt man dort aber zugleich auch den Einfluß zu, „die Tiere gefügig zu erhalten." Besonders gilt dies von den Kamelen, „welche die Prozedur des Scherens nicht lieben." Dalman teilt fünf Texte solcher Liedchen mit, von denen zwei bei Schafen, drei bei Kamelen angewendet werden.[1]) Für uns genügt von jeder Art ein Beispiel.

Nr. 78. Beim Kamelscheren.

Jā rabb sellimhin mnettehdīdi
woġ'al gauājimhin mnilḥadīdi.

1) Palästin. Diwan, S. 41 und 139 f.

O Herr, beschütze sie (die Kamele) vor Übermüdung
Und mache ihre Glieder wie von Eisen.

Nr. 79. Beim Schafscheren.

Ḡizzi jā ʿabēʒa ḡizzi
ṣūfitsch ḥarīr unāʿim eḡḡizi.

Laß dich scheren, o kleine Schwarzköpfige, laß dich scheren!
Deine Wolle ist Seide und weich das Vließ.

Überhaupt trauen die Völker, denen das Kamel das wichtigste Nutztier ist, dem Gesange einen unbegrenzten Einfluß auf dieses schwer zu behandelnde Tier zu. Nicht bloß beim Melken und Scheren, sondern bei allen Verrichtungen, die regelmäßig an oder mit ihm vorgenommen werden, singt man eigne Weisen: beim Beladen, beim Tränken, beim Reiten und wenn das Tier unter einer Last geht. Und es liegen in der That unverächtliche Zeugnisse dafür vor, daß das Tier, je nachdem sein Treiber das Marschlied in langsamem oder beschleunigtem Tempo singt, seine Gangart einrichtet. Die Araber sind von dem Alter dieser Gesänge und von deren Wichtigkeit für die Ausbildung ihrer Poesie überzeugt.[1] Auch die Somali wissen,

---

1) Esquisse historique de la Musique Arabe aux temps anciens etc. par Alexandre Chirstranowitsch, Cologne 1863, p. 12: Les récits légendaires du peuple arabe disent que les premiers chants furent ceux du chamelier excitant la marche des chameaux. Ces chants, tous modélés à peu près sur le même rythme, transmis d'époque en époque, ont un origine commune qui remonte jusqu'à Modhar, l'un des pères des tribus arabes. Voici ce que dit la légende: Modhar, fils de Nizar, fils de Mâdd, fils d'Aduan, avait une voix d'un timbre mélodieux et d'une douceur incomparable. Un jour, étant en voyage, il tomba du haut de sa monture et se cassa le bras. La douleur lui arrache des cris et des plaintes: „ya! yadah! ya! yadah!“ répétait-il en gémissant, c'est à-dire: „ah! mon bras! ah! mon bras!“ Il y avait dans l'intonation de sa

daß die von ihnen beim Beladen und Tränken der Kamele gesungenen Lieder uralt sind.[1]) Die vorliegenden Texte stammen mit einer Ausnahme[2]) von den Beduinen Palästinas.[3])

Beim Beladen der Kamele sind zwei Männer nötig. Denn die Last muß gleichmäßig auf beide Seiten des Tieres verteilt werden. Zuerst wird eine Hälfte derselben hochgehoben und so lange von einem der Auflader in der Schwebe gehalten, bis ihr Gegengewicht auf der andern Seite in die richtige Lage gebracht und festgeschnürt ist. Von den drei bei Dalman vorliegenden Lieder-Beispielen gebe ich hier das längste wieder.

Nr. 80.

Il'ilbil dannūha laschschēl
winhaḍ jā galīl ilḥēl

voix, dans la modulation de sa plainte comme un charme qui agit sur les chameaux et rendit leur course plus rapide et leur mouvement plus doux. Dès ce jour, les chameliers adoptèrent les modulations de la plainte de Modhar pour exciter leurs chameaux. Leur cri répété dans cette sorte de chant: hadia! hadia! rappelle, dit-on, les cris de Modhar blessé: „ya! yadah! ya! yadah!“ — Le chant des chameliers s'appelle en arabe Houdâ, le chamelier qui excite le chameau se nomme Hâdi. Il y en a de célèbres, et dans le Kitab-el-Aghani on cite, comme l'un des plus fameux, celui du Calife Al-Mansour. — Du chant du chamelier modifié naquit le chant funèbre appelé Nouh (lamentation). Pendant longtemps, les peuples de la Mecque et des contrées voisines ne connurent guère que ces deux espèces de chants. Vgl. auch M. Hartmann, Metrum und Rhythmus. Die Entstehung der arabischen Versmaße (Gießen 1896), S. 13 ff. Cruri, Sea Nile, the desert and Nigritia, p. 330.

1) Paulitschke a. a. O. II, S. 288. Graf Wickenburg, Wanderungen in Ostafrika (Wien 1899), S. 119.

2) Bei Talvj a. a. O., S. 53.

3) Dalman a. a. O., S. 135 ff.

jā bnaija jalli filbēt
schūfni inkanni ḏellēt
'ēn 'ajūnik lā-ntechēt
laṭarēḥlik ahl ilbēt.

Die Kamele — sie brachten sie zum Transport:
So erhebe dich, du Kraftloser!
O Mädchen, o du im Hause,
Siehe mich, ob ich gering bin!
Um dieser Augen willen, wenn ich Mut faßte,
Will ich dir wegwerfen die Leute im Haus.[1])

Den Treibgesang (ḥadu, ḥida oder ḥuda) stimmt der Kamel-Reiter oder -Treiber auf der Reise an, um alle Tiere zu einer bestimmten Gangart zu bringen. Dies ist schon deshalb nötig, weil die Lastkamele durch Seile, die von Tier zu Tier gehen, etwa zu je fünfen oder sieben zusammengebunden werden. „Jede solche Reihe von Kamelen hat ihren Führer oder Treiber, der oft nebenher geht, aber auch gelegentlich auf dem ersten der Kamele reitet." Der Gesang desselben hat eine „eigentümlich langgezogene Singweise."[2]) Dalman teilt zehn Beispiele mit; die meisten bestehen nur aus zwei Zeilen mit je vier Hebungen. Der Inhalt ist mannigfaltig; oft bezieht er sich auf die Tiere oder die Mühsal des Wegs, wie in den nachfolgenden Proben.

Nr. 81.

Jā bint lā tibki walā titwalwali
ḡemāl baijik bilgaṭār il'auwali.

O Mädchen, weine nicht und klage nicht,
Die Kamele deines Vaters sind in der ersten Reihe.

---

1) Nach Dalman soll das heißen: wenn sie ihn erwählte, wäre er stark genug, gegen ihre Familie aufzutreten. Auch in den beiden andern Liedchen, deren jedes nur zwei Zeilen hat, spielt das Ewigweibliche seine Rolle.

2) Dalman a. a. O., S. 136 ff. und Vorrede, S. XVIII.

Nr. 82.

Labudd mā nuṭwīk jelba'īde
ṭaij ilḥarīr innā'im iggedīde.

Notwendig werden wir dich aufwickeln, du, der weit ist[1]),
Wie man aufwickelt die feine Seide, die neue.

Nr. 83.
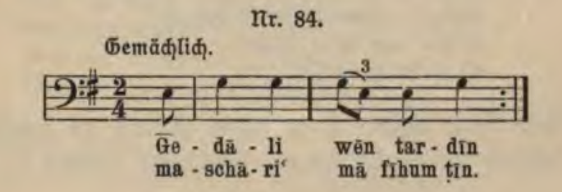
Jabu-lchalāchīl ugōz ennaḥle
jā zāmil 'aijān fōg erraḥle.

O du mit den Beinringen und dem Paar Schellen,
O der du trägst den Matten über der Ladung.

Im letzten Falle ist das Kamel selbst angeredet, das an der Spitze geht und den Treiber zu tragen hat. Es trägt über dem Knie Ringe, die mit Schellen versehen sind, die bei jedem Schritt ertönen — ähnlich den Glöckchen der afrikanischen Karawanenträger (oben, S. 40).

Tränkgesänge für Kamele sind mir nicht bekannt; dagegen giebt Dalman[2]) acht Liedchen aus verschiedenen Gegenden Palästinas, die gesungen werden, wenn die Schafe zum Wasser getrieben und getränkt werden, darunter das hier folgende auch mit der Melodie.

Nr. 84.



Übersetzung:

Streitsüchtige, wo gehst du trinken?
„Bei Trinkplätzen, in denen kein Schlamm."

---

1) Den weiten Weg.
2) a. a. O., S. 45 ff. 354.

Diese einfachen Liedchen finden ein merkwürdiges Gegenstück bei den alten Ägyptern. Bei diesen sang nämlich der Hirte seinen Schafen, wenn er sie nach Landesbrauch hinter dem Sämann her über die noch nassen Felder trieb, damit sie den Samen mit ihren Füßen in den Schlamm träten.[1]) Eines der Liedchen ist uns erhalten und lautet:

Nr. 85.

Euer Hirt ist im Wasser bei den Fischen;
Er spricht mit dem Wels, er begrüßt sich mit dem Hecht.
Westen! euer Hirt ist ein Hirt vom Westen.

Der Hirte scheint sich selbst zu verspotten, so im Wasser waten zu müssen, wo ihm die Fische guten Tag sagen. Ein anderes altägyptisches Liedchen, das in mehreren Fassungen auf uns gekommen ist, sang der Treiber den Ochsen vor, wenn er sie auf der Tenne in die Runde trieb, damit sie das Getreide mit ihren Füßen dreschen sollten.

Nr. 86.

Drescht für euch, drescht für euch!
Ihr Ochsen drescht für euch!
Drescht für euch das Stroh zum Futter
Und das Korn für eure Herren!
Gönnt euch keine Ruhe!
Es ist ja heute kühl.

Diese Sitte scheint noch heute überall zu herrschen, wo Ochsen beim Dreschen gebraucht werden.[2]) In

---

1) Erman, Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum, S. 515 f. Dort auch die Dreschliedchen.

2) Auch in Madeira wird den Ochsen gesungen, wenn sie zum Austreten der Körner über die Dreschtenne getrieben werden. Der Gesang ist weithin vernehmbar und hat etwas ungemein Feierliches. (Mündl. Mitteilung von Ph. Mittermaier).

Palästina steht ein Knabe auf dem Dreschschlitten (maurag) und treibt die davorgespannten Tiere an. „In der Regel singen zwei Knaben: der eine stimmt an, der andere, sein Nachbar auf dem nächsten Dreschplatz, wiederholt Zeile um Zeile." Dalman teilt fünf solcher Gesänge mit, die beim Dreschen mit Ochsen und einen, der beim Austreten der Durra durch Büffel gesungen wird.[1]) Die ersteren sind meist größeren Umfangs und erinnern zum Teil in ihrem Aufbau an die Zählgeschichten unserer Spinnstuben (oben S. 89 ff). Es dürfte genügen, wenn hier ein Stück in Übersetzung[2]) mitgeteilt wird.

Nr. 87.

Dēr 'Akki, Dēr 'Akki!
Ich reise nach Mekka.
Sie versteckten mir, was sie mir versteckten;
Sie versteckten mir ein Stück Kringel,
Und der Kringel ist drinnen im Vorratsraum,
Und der Vorratsraum hat keinen Schlüssel,
Und der Schlüssel ist vom Schreiner[3]),
Und dem Schreiner fehlt die Axt,
Und die Axt ist vom Schmied,
Und der Schmied braucht das Eisen,
Und das Eisen ist von Uzid[4]),
Und Uzid braucht ein Ei,
Und das Ei ist von der Henne,
Und die Henne braucht Weizen,

1) Paläst. Diwan, S. 14—20.
2) Im Grundtext lauten die vier ersten Zeilen:
Dēr 'akki jā dēr 'akki
ana msāfir 'amakki
chabbūli mā chabbūli
chabbūli schakfet ka'ki.
Dēr 'Akki soll ein Ortsname sein.
3) Es ist an einen hölzernen Schlüssel zu denken.
4) Wohl Name des Eisenhändlers.

Und der Weizen ist vom Drescher,
Und der Drescher braucht eine Braut,
Und die Braut ist vom Bauern,
Und der Bauer braucht Rinder,
Und die Rinder brauchen Grünfutter,
Und das Grünfutter braucht Regen,
Und der Regen braucht Blitz und Donner —
— — — — — — — — — — — — — —
Jejejejejeje oo!

Den Schluß bildet, wie bei den meisten andern Stücken, eine derbe Beschimpfung, die der Herausgeber unübersetzt gelassen hat. Der langgezogene Ausruf am Ende kehrt überall wieder.

Ähnlich wie beim Dreschen wird in Ägypten noch heute bei der Arbeit an der Sâ''je, dem großen, von Ochsen getriebenen Schöpfrad, den Tieren gesungen. Herr Dr. H. Schäfer teilt mir dafür folgendes Lied mit:

Nr. 88.

„Jabu Mûsa, ḥill ettôr"
„Wállah manaḥâlloh,
lámma máijil ḍilloh"
„Dilloh maijil urâḥ,
wala ba ''âš illa 'l mirwâh,
ṣáffê banâni ṣáff ilwâḥ
ṣáff elḫôḫ 'ala 'ttiffâḥ
Ta 'âle, ja ḥabîbi wišwéšni
áḥsan teġîb wetuḥášni."

Es handelt sich um eine Wechselrede zwischen dem Arbeiter an der Sâ''je und seinem Mädchen:

„Abu-Mūsa, binde den Stier los;"
„Bei Gott, ich binde ihn nicht eher los,
als bis sein Schatten lang geworden ist."
„Aber sein Schatten ist ja schon lang und schon davongelaufen,
und es bleibt wirklich nichts mehr als das Nachhausegehen.

Schichte Taubenkrüge und Bretter auf,
Schichte die Pfirsiche auf die Äpfel,
Komm, mein Liebster und kose mit mir,
Sonst bleibst du weg und läßt mich allein."

Mit dem Schluß meint sie: Komm doch nach Haus. Du findest ja auch da Arbeit genug am neuen Taubenhause und im Obstspeicher, und hast dabei noch Zeit, mit mir zu kosen.

Endlich wird den Tieren auch beim **Pflügen** gesungen, und zwar scheint es wieder der Ochse zu sein, der sich vor andern Zugtieren des Vorzugs erfreut, mit rhythmisch verlaufenden Tönen zur Arbeit angetrieben zu werden. So in Palästina, in Tibet und in Estland. Allerdings berichtet der Herausgeber[1]) der palästinischen Volkslieder, es werde zwar beim Pflügen überall im Lande viel gesungen, aber nirgends wisse man von besonderen für die Pflugarbeit bestimmten Liedern. Es sei die 'Atāba die mit Vorliebe dafür verwendete Liedform. Nach seinen sonstigen Angaben[2]) ist aber diese der Improvisation reichen Spielraum gewährende Liedform besonders für den Gesang zur Arbeit gebräuchlich; es wendet sie an „der Wanderer sowohl wie der Maultiertreiber, der zu Pferde sitzende Beduine und der auf dem Esel nach der Stadt reitende Dorfknabe, der Hirt und der Ackerbauer. Die Melodie der 'Atāba mit ihren schwermütigen Schlußkadenzen gehört ganz eigentlich zu den Liedern, ohne die man die palästinische Landschaft sich nicht denken kann. 'Atāba wird indes nicht nur unterwegs gesungen, sondern auch im Hause bei der Arbeit und besonders bei abendlichen Zusammenkünften zur Unterhaltung der Gesellschaft."
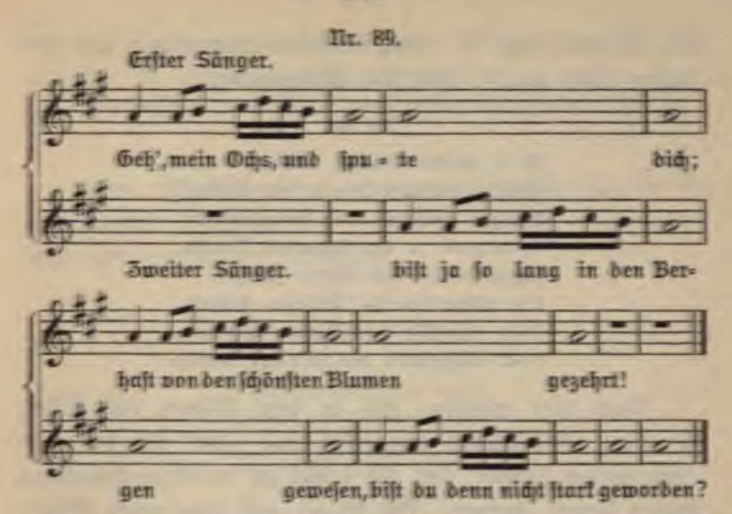
---

1) Dalman a. a. O., S. 3.
2) Vorrede, S. XV und Text, S. 64.

Dies stimmt merkwürdig mit einer Nachricht aus Tibet überein. Die Tibetaner haben nämlich auch eine besondere Art von Volksgesang, die sie Thongskad oder Pfluggesang nennen. „Er wird besonders bei Feldarbeiten ausgeführt. Doch kommt er auch beim Tragen von Lasten zur Verwendung und hat auch, je nach der Arbeit, verschiedene Benennungen. So z. B. heißt er auch Slaso, Erleichterung. Da die Ausführenden fast immer ganz ungebildete Leute sind, kann man von ihren Improvisationen nicht viel erwarten, und in der That zeigen die Verse, wenn der Melodie entkleidet, nicht die geringste Spur von Kunstleistung. ....Der Thongskad wie der Slaso werden nur selten von einem Einzelnen zur Ausführung gebracht; fast immer beteiligen sich zwei Leute oder zwei Gruppen von Leuten am Gesang, und ein Wechselgesang tritt in die Erscheinung. Aus dem folgenden Beispiel, welches eine der gewöhnlichsten Thongskad-Melodien enthält, ist klar ersichtlich, daß darin die ersten Versuche zu einer künstlerischen Formierung der Musik hervortreten. Es ist die erste grobe Anwendung vom Kontrapunkte. Man kennt ja hier, wie es auch im älteren Europa der Fall war, keine andere Begleitung volkstümlicher Weisen, als das Aushalten des tiefen Grundtones oder Accords. Man denke nur an den Dudelsack und die Begleitsaiten indischer Instrumente. Um nun diesen Grund- oder Begleitton zu schaffen, hielt immer einer der Sänger den Endton seiner Zeile aus, während sein Kamerad neu einsetzte."[1])

---

1) H. Franke im „Globus" Bd. LXXV, S. 238 ff.

Nr. 89.



Geh', mein Ochs, und spute dich!
Bist ja so lang in den Bergen gewesen,
Hast Tag für Tag von den schönsten Blumen gezehrt;
Bist du denn nicht stark geworden?
Komm, vorwärts nun!
Du bist ja doch wie des Tigers Kind;
Dem Löwen gleichst du an Kraft;
Zieh' doch den leichten Pflug!

Nach der Aussage des Herausgebers enthält diese Strophe die Grundgedanken, welche in den meisten Pfluggesängen wiederkehren, und in die sich die Improvisationen einfügen.

Am wenigsten wissen wir über die gleiche Erscheinung bei den Esten. Nach einer Nachricht aus dem Ende des 18. Jahrhunderts[1]) ähneln ihre Pfluggesänge dem tibetanischen Thongskad darin, daß sie von zwei Personen gesungen werden: „Einer singt vor, der andere nach.“

1) Teutscher Merkur, 1788, S. 416.

Ein Beispiel liegt in einer Volksliedersammlung aus dem Jahre 1850 vor.[1]) Hier die Übersetzung:

Nr. 90.

O, o, meiner raschen Rinder,
Dieses raschesten Paars der Rinder!
Stiegen brüllend das Berglein an,
Springend zu des Sprudels Tränke,
Schreiend an des Ackers Furche;
Erz aufwarfen des Pfluges Führer,
Zinn entrollte der Rinder Hörnern,
Gold aufgruben des Pfluges Stangen!

Auch hier werden, wie in dem Gesang aus Tibet, die Tiere unmittelbar angeredet und zwar mit dem den Esten eignen Humor, den wir später an manchen Beispielen kennen lernen werden. Die trägen und langsamen Ochsen sollen so mächtig arbeiten, daß die Pflugschar einen Schatz aufwühlt.

Nach alledem wird man sich nicht wundern, daß auch beim Gebrauch des edelsten unserer Zugtiere, des Pferdes, der Gesang eine Rolle spielt. Allerdings kann ich dafür nur zwei Zeugnisse beibringen. Das eine bezieht sich auf die Beduinen, die sich beim Reiten gewisser Verschen bedienen, ähnlich den Treibgesängen für die Kamele. „Je nachdem der Reiter dieselben singt, d. h. ob in langsamem oder beschleunigtem Tempo, richtet das Roß seine Gangart ein.“[2]) Hier zwei Beispiele aus Nordafrika in Übersetzung:

Nr. 91.

Das Reiten in der Mittagshitze hat dich geschwächt, meine Stute;
Doch mich hat ein schwarzes sengendes Auge schwach und matt gemacht.

---

1) Neus, Estnische Volkslieder, S. 222.

2) H. Stumme, Tripolitanisch-tunesische Beduinenlieder (Leipzig 1894), S. 54.

Nr. 92.

Lauf fein, du fremdes, ängstliches Tierchen,
Denn jetzt wohnst du bei dir unbekannten Leuten, und dein Heim ist leer.

Auch auf Kriegszügen werden solche Marschlieder im Chor oder Wechselgesang von den Beduinen gesungen. Hier eine Probe aus Palästina:

Nr. 93.

Jā rabbi challi mhārti
tikbar wana chaijālha,
elma'raga schillet harīr.
rīsch enne'am zeiālha.

Jā ōmmi raddi mhārti,
rīsch enne'ām gelālha
naschrīlha gūcha hamra,
wal'idde mecharbascha-lha.

O mein Herr, laß doch mein Pferdchen
Groß werden, und ich bin sein Reiter,
Die Schweißdecke ist ein Strähn von Seide,
Straußenfedern seine Schabracke.

O mein Mütterchen, gieb Mittagessen meinem Pferdchen,
Straußenfedern sind sein Packsattel,
Und kaufe ihm rotes Tuch,
Und der Sattel ist ihm mit Quasten besetzt.[1])

Das andere bezieht sich auf Japan, woher mir durch die bewährte Gefälligkeit A. Conrady's die Texte von sechs Liedchen zugekommen sind, die nach Form und Inhalt ein besonderes Interesse beanspruchen.[2]) Es sind Gesänge,

---

1) Dalman, Paläſtin. Diwan, S. 147, wo mehr dergleichen Gesänge. Ihr Inhalt ist übrigens ein sehr mannigfaltiger.

2) Sie stammen von einem in Leipzig f. Z. Medizin studierenden Japaner, Herrn Hideo Ikeda, nach dessen Mitteilungen

welche die japanischen Mago oder Führer von Pack-pferden ihren Tieren auf dem Marsche singen.

Nr. 94.

Ise wa Tsu-de motsu,	Was ist Ise ohne Tsu,
Tsu wa Ise-de motsu,	Was ist Tsu ohne Ise,
Owari Nagoya wa	Was ist Nagoya in Owari
Shiro-de motsu.	ohne sein Schloß?

Nr. 95. (Provinz Idzu.)

Fuji-no atama-ga tsun moyeru;	Der Gipfel des Fuji brennt.
Najo-ni kemari-ga tsun moyeru?	Warum brennt der Rauch?
Mishima jiorō-shu-ni	Weil man die Dirnen von Mishima
Garara uchikomi.	alle hineingeworfen hat.
Kogare ojiattara tsun moyetā.	Wenn sie in Liebe brennen werden,
Shion gaye dō dō!	wird (der Fuji) in Flammen brennen,
	Shion gaye, dō dō!

Nr. 96. (Provinz Suruga.)

Yombe nāāā	Guten Abend, nā
Shinon dara yēēē	als ich leise hineinschlich, yē,
Osandonā,	zum Dienstmädchen,
Madzu ii asesa-nete ita kara:	schlief sie erst fest;
Iyo! nabe-no meshiya sugite,	Iyo! Der Reis im Kessel war zuviel
tsutsubŭshitāāā yēēē.	und sie schlief fest.

Nr. 97. (Provinz Totomi.)

Uraga o-chiōmatsu-no kakaa wā,
Takoyo!
Chiā azesa! tako dato omoshuruye;
hakken mannaka-ni ashidarake.
Shion gaye dō dō!

Wenn ich die Frau des O-Chiōmatsu[1]) betrachte,
Takoyo!
Chiā azesa! sieht sie aus wie ein Tintenfisch.

---

sie Herr Emil Stenzel, ein Schüler des Herrn Professors Conrady, niedergeschrieben hat.

1) Name eines der Diener.

Acht Ken in der Mitte (messen) die Höhe allein.
Shion gane dō dō!

Nr. 98.

Uraga shione wa Hamana-no hashi-yō y[illegible].
Ima wa [illegible],
Otomo sezu yo [illegible].
Dōn, dōn!

Mein Charakter gleicht der Brücke des Hamana;
jetzt ist sie längst abgebrochen,
und kein Geräusch wird mehr vernommen,
dōn, dōn!

Nr. 99.

Takai yama-kara taniseko mireba y[illegible].
Oman kawai-ya nuno sarasu [illegible]. Dōn dōn!

Wenn ich von dem hohen Berge in den Thalgrund schaue, [illegible];
Wie lieblich ist Oman! Sie bleicht das Leinen, [illegible] rc.

Ob diese Liedchen als Marschlieder für die Pferdeführer selbst anzusehen sind, ob sie einen Einfluß auf den Gang der Pferde ausüben sollen, muß unentschieden bleiben. Ebenso soll an die deutschen Fuhrmannslieder, denen man in den Sammlungen ziemlich häufig begegnet[1], bloß erinnert werden. Die Veränderung der Verkehrsverhältnisse erschwert uns das Verständnis dieser Dinge ungemein. Immerhin möchte ich wenigstens eine kleine Probe geben. Sie stammt aus der deutschen Sprachinsel Gottschee in Krain, deren Bevölkerung in Sprache und Sitte so viel Altertümliches bewahrt hat.[2])

Nr. 100.

Tschihi, tschihi, mein Praune (Brauner), hoba ho.
Noch haint brischt (wirst) du ahoimẽ (daheim) schain.

1) Z. B. Erk-Böhme III, Nr. 1572 f.; Erlach II, S. 549. 557; Des Knaben Wunderhorn (neue Ausg.) II, S. 655.

2) A. Hauffen, Die deutsche Sprachinsel Gottschee, S. 377 f.

Noch haint brscht du ahoimĕ shain, daho,
Pai main dar jungn Kroinarin,
Terala, terala, terala, teho,
Toderala, terala, terala, teho!

Ohne diesen Dingen allzu großen Wert beizulegen, wird man sich doch durch die Fülle der vorstehenden Thatsachen genötigt sehen, den Gesängen dieser Gruppe einige Aufmerksamkeit zu schenken, deren sie bis dahin ganz entbehrt haben. Ihre volle Aufklärung werden sie freilich nur finden können, wenn die Vorgänge, bei denen sie gesungen werden, in ihrem technischen Verlauf und der Zusammenhang des letzteren mit den gesungenen Weisen genau beobachtet sein werden. Bei einem Teile dieser Vorgänge (Melken, Scheren) verhält sich das Tier passiv, und die betreffenden Gesänge können um so mehr als Arbeitstaktlieder in Anspruch genommen werden, als die dazu gehörigen Arbeiten an sich rhythmisch verlaufen. Bei einer zweiten Gruppe (Pflügen, Dreschen, wohl auch der Arbeit am Schöpfrad) findet eine Thätigkeit der Tiere und eine solche der beteiligten Menschen neben einander statt; beim Treiben von Zug-, Herde- oder Lasttieren tritt letztere ganz in den Hintergrund — höchstens, daß der Mensch in gleicher Schnelligkeit neben oder hinter den Tieren her fortzuschreiten hat. Die Gesänge können hier aber offenbar, soweit sie auf die Bewegung einwirken wollen, nur den Gang der Tiere regulieren, und der sie begleitende Mensch hat sich dem anzupassen. In noch erhöhtem Maße gilt dies vom Reiter, wo das Tier allein „arbeitet", der Mensch sich aber so gut wie passiv verhält. Damit soll nicht übersehen sein, daß sich die rhythmische Fortbewegung des Reittieres dem Reiter mitteilt, und daß dieser dem Tiere seine „Hilfen" zukommen lassen muß.

Aber bei aller Vorsicht, mit der der Gegenstand

behandelt sein will, drängt sich doch schon jetzt die Vermutung auf, es möchte der primitive Mensch, eben weil er gewohnt war, überall seine eigne Arbeit durch Gesang zu unterstützen, darauf verfallen sein, auch auf die Arbeitstiere dieses Mittel der Erleichterung anzuwenden.[1] Und eben die Thatsache, daß ihm dies, wie wir wenigstens vom Kamele und Pferde zuverlässig berichtet werden, auch thatsächlich gelungen ist, wird bei der psychophysischen Erklärung der großen Kette von Phänomenen, die sich in diesen Abschnitten Glied für Glied vor uns aufrollt, nicht außer Acht gelassen werden dürfen.

2. Arbeiten im Wechseltakt.

Die im Wechseltakt sich vollziehenden Arbeiten gehen zum größten Teile auf Schlag- und Stampfbewegungen zurück. Sie ergeben dann von selbst einen mehr oder minder lauten Taktschall, und da sich mindestens zwei Arbeitskräfte an ihnen beteiligen müssen, auch einen Tonrhythmus von incitativer Wirkung. Sie scheinen also der weiteren Unterstützung durch die menschliche Stimme nicht zu bedürfen. Dennoch finden sich auch hier Arbeitsgesänge; es wird also die Arbeit durch einen doppelten Tonrhythmus unterstützt: den des Arbeitsgeräusches und den des Gesanges, und da beide sich in Einklang befinden müssen, so sind die hierher gehörigen Lieder von ganz besonderem Interesse. Leider ist ihre Zahl sehr gering,

---

1) Möglicherweise spielt dabei auch der Glaube an die Zauberwirkung des Gesanges, der wir später noch begegnen werden, eine Rolle. So singen die Urbewohner Australiens auch, wenn sie das Opossum fangen oder den Dingohund jagen. Der letztere soll dadurch in Schlaf fallen, so daß man ihn leicht töten kann. Vgl. Lauterer, Australien und Tasmanien, S. 288.

und noch spärlicher sind die Nachrichten über ihre Anwendung.

Dreschgesänge in dem hier gemeinten Sinne darf man natürlich nur da suchen, wo das Dreschen mittels eines Stockes oder Flegels erfolgt. Da die Alten das Getreide meist durch Tiere austreten ließen oder sich des Dreschschlittens bedienten, so wird man bei ihnen den Dreschtakt nicht zu finden hoffen[1]), wenn ihnen auch Dreschlieder von anderer Art (oben S. 136 f.) durchaus nicht fehlen. Das Gleiche gilt von den vorderasiatischen Ländern und Ägypten. Dagegen ist er den ostafrikanischen Völkern durchaus geläufig. „Bei den Galla versammeln sich die Bewohner eines Dorfes auf dem Druschplatze, um gemeinsam unter Absingung von melodischen, zum Druschtakte passenden Liedern die Durrarispen auszudreschen und das Getreide zu reutern. Gegen Sonnenuntergang findet man da in der Trockenzeit in der Regel die ganze Dorfbewohnerschaft, und von weitem vernimmt man den Taktschlag und den Choralgesang der Arbeitenden.“[2])

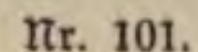
Bisweilen erfährt das Austreten des Getreides eigentümliche Modifikationen, oder es findet neben dem Ausschlagen statt. Auf der Banda-Insel Letti werden die Ähren auf eine Matte geschüttet, und alle, die dem Besitzer anverwandt und zugethan sind, tanzen auf der lieben Gottesgabe bei Trommelschall herum, bis die Körner von den Hülsen befreit sind.“[3]) Dieser Vorgang steht nicht vereinzelt. Bei den Esten wurde noch im Anfange des 19. Jahrhunderts das Sommergetreide, nachdem es in der Riege auf künstlichem Wege gedörrt worden war, auf der

1) Vgl. jedoch Magerstedt, Bilder aus der röm. Landwirthschaft V, S. 244. 315.
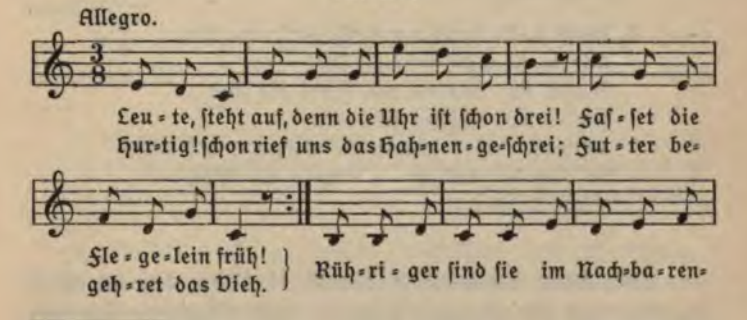
2) Paulitschke, a. a. O. I, S. 134. 217.

3) Jacobsen, Reise in der Inselwelt des Banda-Meeres, S. 136.

Tenne ausgebreitet und durch Pferde oder Menschen ausgetreten. Die Letzteren „stellten dabei einen taktmäßigen Tanz und Gesang an.“[1]) Der Roggen wurde nicht mit Flegeln, sondern mit dicken, krummen Prügeln, die in einen stumpfen Winkel gebogen sind, gedroschen. Die Arbeit war wegen des vorausgegangenen Dörrens nicht schwer, sodaß selbst Kinder von 14 Jahren dabei helfen konnten. Ähnlich werden wir uns den Vorgang bei den benachbarten Litauern zu denken haben. Hier finden wir denn auch ein sehr eigentümliches Dreschlied[2]), das sich aus den zahlreichen Volksliedern dieses Stammes schon dadurch heraushebt, daß es in daktylischem Metrum gehalten ist, während sonst trochäische und iambische Maße fast ausschließlich gebraucht werden. Auch die Melodie stützt die Annahme, daß wir es hier mit einem echten Arbeitstaktliede zu thun haben.

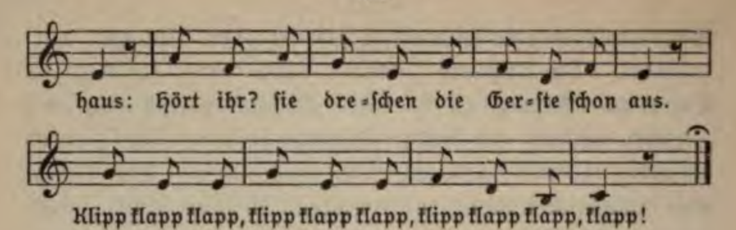


Nr. 101.



1) J. Ch. Petri, Ehstland und die Ehsten (Gotha 1804), II, S. 209—213. A. W. Hupel, Topogr. Nachrichten von Lief- u. Ehstland (Riga 1777), II, S. 295.

2) Bartsch, Dainu Balsai, Nr. 306.



2. Unser Geschäft ist von alters bekannt,
   Baute doch Adam das Feld.
   Hat ja, geleitet von göttlicher Hand,
   Fleißig den Acker bestellt.
   Sieht auch der Städter gleich vornehm darein,
   Kümm're uns gar nicht, gedroschen muß sein,
   Klipp klapp rc.

3. Gingen nicht Herden von Tieren zu Grund,
   Wenn wir nicht füttern das Vieh?
   Blieben die Feinen, die Städter, gesund,
   Wenn wir nicht dreschen für sie?
   Wehe, du Städter, wie ständ' es um dich,
   Wenn wir nicht säen und dreschen für dich!
   Klipp klapp rc.

4. Unser Herr Amtmann weiß leichteren Rat,
   Wie er zu Geld kommen soll:
   Quälet uns Bauern von frühe bis spat,
   Sparet das Säckchen sich voll;
   Schreiber und Wachtmeister machen's ihm nach,
   So auch der Schulze — o wehe der Plag'!
   Klipp klapp rc.

Auch beim Enthülsen des Getreides, das im alten Ägypten wie im heutigen Central- und Ostafrika, bei den Malayen wie bei den Chinesen von zwei Arbeitern oder Arbeiterinnen durch Stampfen der Körner in einem Mörser vorgenommen wird, dürfen wir ähnliche Gesänge erwarten. In der That wurden solche Gesänge beobachtet. So bei

den Wasegua[1]), wo von Frauen und Mädchen der Mais in steinernen Trögen gestampft wird, ferner in Bornu, wo G. Rohlfs im Hause eines Großen die Weiber Korn stampfen sah, „nach Art der Neger den Takt der Stöße mit Gesang begleitend".[2]) Endlich erzählt Wissmann[3]) von der Zubereitung des Gingúbaöls durch die Weiber der Lunda: „Die entschalten Erdnüsse werden in einen Holzmörser gethan und kleingestampft; dann kommt Wasser hinzu, und vier Weiber bearbeiten mit staunenswerter Geduld das Gemisch zu einem Brei, indem sie unausgesetzt mit großen, an ihren Enden verstärkten Stöcken die Mischung kneten. Wenn das Verfahren stundenlang fortgesetzt ist, sammeln sich die Ölabsonderungen an der Oberfläche und werden nach und nach dort abgeschöpft ... Nur das weibliche Geschlecht unterzieht sich der Arbeit der Ölerzeugung, die mit Gesang begleitet wird, und kein Mann darf dabei zugegen sein, weil dessen Anwesenheit den Erfolg vereiteln soll." Daß bei den Griechen der Stampfgesang eine besondere Liedergattung bildete, wurde oben (S. 49) bereits erwähnt.

Auch bei den Chinesen spielt der Gesang beim Stampfen eine große Rolle[4]), wie überhaupt bei allen

---

1) Kallenberg, Auf dem Kriegspfad gegen die Massai, S. 103.

2) Ergänzungsheft Nr. 34 zu Petermanns Mitteilungen, S. 36.

3) Wissmann, Wolf ꝛc. Im Innern Afrikas (Leipzig 1888), S. 62 f.

4) Conrady teilt mir darüber Folgendes mit: „Die Chinesen pflegten das Stampfen des Getreides im Mörser mit Gesang oder allerlei Rufen zu begleiten oder, wie sie es richtig nennen, zu unterstützen. Das zeigt folgendes Verbot des Ritualbuches Li-ki (I, 1. IV, 43; cf. Legge, Sacred books of the East XXVII, 89): lîn yén săng, ċ'ŭng put siáng „wenn eine Trauerfeierlichkeit in der Nachbarschaft ist, soll man das Stampfen im Mörser nicht (mit der Stimme) unterstützen (siáng)". Hierzu bemerkt der eine

ostasiatischen Völkern, bei denen der Reis das Hauptnahrungsmittel bildet. Liedertexte liegen aber weder aus Afrika noch aus China vor. Es hat sich überhaupt nur ein Beispiel eines solchen auffinden lassen, bestehend in einer längeren Improvisation, die beim Enthülsen von Reis zu Söul in Korea gesungen und von dem Übersetzer des französischen Kommissariats aufgezeichnet wurde. Leider liegt nur eine französische Übertragung des Textes vor.[1]) Sie schließt mit den folgenden als Refrain zu betrachtenden Ausrufen:

Ei, ei ya, ei ei hei, ei ya ya, ei ya, hei yu!

aus denen sich der anapästische Stampfrhythmus mit seinen spondeischen Nachschlägen beim Aufhören deutlich erkennen läßt.[2])

Kommentar: „siáng bedeutet: durch Töne einander antreibend helfen; die mit dem Stampfen im Mörser beschäftigten Menschen stoßen nämlich Rufe aus (oder: singen; das betr. Wort kann beides bedeuten), um das Stampfen zu unterstützen", und ein anderer (den das Tsï-tien s. v. siáng citiert): „siáng bedeutet einen Laut, durch den man einander hilft, einen Ruf (oder: Gesang), durch den man das Stampfen im Mörser unterstützt, etwa wie die Leute, die etwas Schweres ziehen, a-hù rufen" (a-hù nach Giles Chin.-engl. dict. I, Nr. 4761; sonst yô-hù, tsê-hù)."

1) M. Courant, Bibliographie Coréenne I, p. 250.

2) Es verdient hier mindestens Erwähnung, daß wenigstens der Kehrreim eines deutschen Stampfliedes erhalten ist, und zwar in einem jener „geistlichen Ringeltänze", die man im 16. Jahrhundert den weltlichen Tanzmelodien unterlegte. Er lautet: „So stampen wir die Hirse!" Bei der großen Bedeutung, welche die Hirse in älterer Zeit für die Volksernährung hatte, darf angenommen werden, daß auch bei uns die Stampftechnik allgemein verbreitet gewesen ist. Schade, daß uns jener Kehrreim erst sozusagen in tertiärer Form zugekommen ist, durch Vermittlung des Tanzliedes und des geistlichen Liedes. Bemerkt zu werden verdient die charakteristische Singweise. Man findet sie bei Erk-Böhme

Aus derselben Quelle stammt der Text eines zweiten ähnlichen Gesanges, der ebenfalls in Söul beim Stampfen der Erde zur Fundamentierung eines Hauses von den Arbeitern gesungen wurde. Der Herausgeber[1]) bemerkt dazu, „daß der Gesang zwar in koreanischer Sprache abgefaßt sei, aber viele Anspielungen auf chinesische Dinge enthalte. Er besteht aus unregelmäßigen Strophen, von denen jede einen kürzeren oder längeren Satz enthält und die durch 8—10 sinnlose Silben von einander getrennt sind. Die letzteren haben imitativen Charakter. Niedergeschrieben wurde der Gesang nach dem Diktat von Arbeitern, die 1890 beim Bau des Kommissariats in Söul beschäftigt waren." Da der Text inhaltlich für unseren Gegenstand von großer Bedeutung ist, lasse ich ihn hier trotz seiner Länge in möglichst getreuer Übersetzung folgen:

Nr. 102.

„Der Tag ist lang, und es ist sehr heiß; die Zeit der Rast ist noch entfernt; wir spüren keine Kraft mehr in uns; wir haben Hunger. Wie können wir unsere Arbeitung vollenden?

Laßt uns schnell schlagen und rasch die Stöcke heben, den Boden zu stampfen!

O ho, o ho, hei hei ho!
ho ho, hei ho, hei hei!

Haben wir diesen Abend fünfzig dicke Sapeken empfangen, so werden wir Reis, Holz, Öl und Tabak kaufen; dann bleibt uns keine Sapeke mehr, um Schnaps zu kaufen, die man zum Reis ißt. Was sollen wir da thun? Wie dem sei, wir müssen die Stöcke heben und stark schlagen.

II, S. 777. — Die Hirsestampfe, wie sie vor noch nicht langer Zeit z. B. noch in Braunschweig gebraucht wurde, „bestand aus einem ausgehöhlten Eichenklotz, in dem eine passende Keule auf und ab ging", glich also stark dem Holzmörser der Negervölker. Vgl. R. Andree, Braunschw. Volkskunde, S. 188.

1) M. Courant, a. a. O., S. 244 ff.

Wenn die Bambusblätter vom Winde bewegt werden, sollte man den Lärm von hunderttausend Menschen zu hören meinen.

Die Nenuphar-Blüten, vom Regen benetzt, sind so schön wie dreitausend königliche Sklavinnen, wenn sie sich baden.

In dem Ku-uel-Gebirge wird das Gras im Frühling wieder grün.

Von dem Lusthaus O-kyeng strahlt am Abend das Licht der Sonne rot.

Der Stein da unten ist der Ort, wo Kang Htai Kong den Fisch fing. Während der ersten vierundzwanzig Jahre seines Lebens lebte er in Armut; jeden Tag trug er seinen Binsenhut auf dem Haupte und hing seine Angel in das Wasser, welche weder Schnur noch Haken hatte; so wartete er auf die Ankunft des Kaisers Mun-rang. Wir dagegen müssen arbeiten und warten auch.

Letztes Jahr war das Wetter gut, die Ernte reichlich; der Regen fiel zu rechter Zeit, und der Wind war günstig. Dieses Jahr wird ebenso gut werden; wenn die Ernte schön ist, werden wir uns satt essen können, und unsere Bäuche werden sich füllen; unsern Rücken werden wir warm halten, und wir werden überglücklich sein.

Laßt uns mit vereinten Kräften stampfen und unsere Stöcke heben; laßt uns stark und schnell stampfen!

Als man baute die Terrasse Kim-hpo-tai im Bezirk Kang-neung, das Lusthaus Sam-il-hpo im Bezirk Ko-syeng, das Bonzen-Kloster Nak-sang im Bezirk Yeng-yang, den Kiosk Yen-koang in der Stadt Hpyeng-yang, hätte sich's verlohnt dahin zu gehen, um zu sehen, ob die damaligen Arbeiter den Boden ebenso stampften wie wir. Laßt uns die Stöcke heben; laßt uns die hohen Stellen tapfer stampfen.

Gemüse essen, frisches Wasser trinken, schlafen mit dem Arm unter dem Kopfe — das sind Vorrechte der großen Herren (das heißt der glücklichen Leute, die nicht arbeiten und nach Herzenslust essen, trinken und schlafen können); darum laßt uns Gemüse essen, Wasser trinken und den Boden stampfen (das wird uns Geld verschaffen und uns in den Stand setzen, auch große Herren zu werden). Laßt uns die Stöcke heben und tapfer zustoßen!

Wo gehn denn alle Sabeken hin? Gewiß kommen sie nicht zu uns; vielleicht haben sie den Weg nach unsern Häusern vergessen.

Heute Abend werden fünfzig dicke Sabeken in unsern Geld-

beutel fallen, so schnell wie der Blitz. Laßt uns die Stöcke heben, laßt uns zustoßen und die Erhöhungen ebnen!

Da unten, wo zwischen den Weiden ein Lusthaus steht, ergötzen sich die Schützen und die Tänzerinnen und machen Musik.

Kameraden, das Wetter ist heute schön; wir werden die Erde gut stampfen.

Hei, hei y ri, hei hei ya!

Wir gehen auf und ab; an Stellen, wo es zu tief ist, klopfen wir leise; Stellen, die zu hoch sind, ebnen wir mit sehr starkem Schlag.

Hei, hei y ri, hei, hei ya!

Wir verdienen nur dritthalb Kandarin[1]) den Tag: können wir davon unsere Familie ernähren?

O o, hei hei ya!

Als unsere Eltern uns auferzogen,

hei, hei y ri,

ließen sie uns die chinesischen Buchstaben lernen, in der Hoffnung, daß wir später Beamte würden; ja, sie lehrten uns alle Tage; aber wir hatten keine Fähigkeiten, und die Lehren haben uns nichts genützt.

Hei, hei y ri!

So sind wir Arbeiter geworden und verkaufen unsre Lieder für fünfzig dicke Sabeken.

Hei, hei y ri, hei ya!

Stampfen wir heute die Erde gut, so werden wir sie morgen noch besser stampfen (weil wir uns dann mehr an diese Arbeit gewöhnt haben);

hei, hei y ri!

arbeiten wir morgen besser, vielleicht giebt dann der Herr uns eine Belohnung. Giebt er sie uns oder giebt er sie nicht — wir müssen hoch die Stöcke heben und sehr stark aufstoßen,

o o, y ri, hei ya!

Unterdessen müssen wir unsre Taschentücher auf die Köpfe legen[2]), die schweren Stöcke heben, unsre Lenden schütteln und die Erhöhungen stampfen. Laßt uns stampfen, stampfen!

---

1) $2\frac{1}{2}$ ligatures = 25 Sabeken.
2) Zum Schutze gegen die Sonne.

Man sagt, daß I-Htai-paik, der viel zu trinken liebte, als er alt geworden war, einen Walfisch bestieg und zum Himmel fuhr.

Ham-Sin [1]), welcher der berühmteste Mann der ganzen Welt war, war in seiner Jugend sehr arm und sprach die Vorübergehenden um ein Almosen an.

Wie könnten kleine Leute, wie wir, ihr Lob singen?

Y o tscha, y o tscha!

Laßt uns tapfer stampfen!

Ol ha; hei, hei y ri;
hei, hei ya, ha ha, hei yo;
hei ei, hei; hei, hei yu;
hei, hei o ya!

Ja, ja, wir arbeiten alle Tage; deshalb haben wir nicht bemerkt, wie die Zeit vergeht. Ist heute nicht der 8. des vierten Mondes (Buddha-Fest)? Da wir nicht das Gebirge mit den zehntausend Gipfeln ersteigen können, zu wandeln im Schatten der wieder ergrünenden Bäume, um uns auf der Schaukel zu ergötzen, und da wir noch nicht einmal eine Tasse schlechten Weins getrunken haben, sind wir nicht wahrhaft unglücklich?

Diesen Abend, wenn wir $2\frac{1}{2}$ Kandarin empfangen, werden wir dann zum Weinwirt gehen, oder nicht?

Das wäre eine wahre Verschwendung; man darf also nicht daran denken; wir werden unser Geld behalten für unsern Haushalt.

Hei, hei yu; hei, hei ya, ya; hei, hei yu!

Schmetterlinge, Schmetterlinge! Laßt uns in die blauen Berge ziehen! Getigerte Schmetterlinge! Kommt mit uns! Wenn die Nacht uns auf dem Wege überrascht, werden wir uns in den blühenden Lusthainen niederlegen.

Wohlan! wenn die Blüten gefallen sind, werden wir im Schatten der Bäume schlafen.

Wir haben mit unsern Pferden einen Blumenteppich überschritten; jeder Schritt unserer Reittiere, der die Blumen niedertrat, hat daraus Wohlgerüche hervorgelockt.

Hei yu, hei yu, ei, hei ya; ha ha, hei yo! Kameraden! o y tscha, ha tscha, ha, hei yu, hei ya, o ho, tscho yo tscha, tscho yo tscha, laßt uns die Stöcke heben, erheben!"
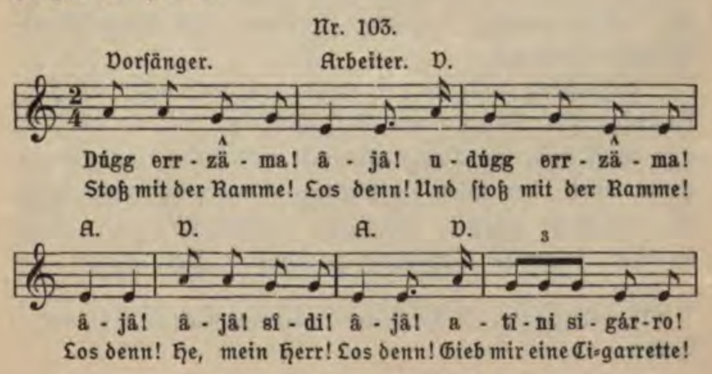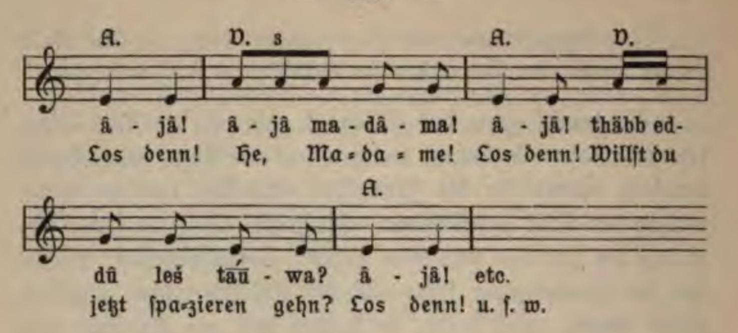
---

1) Feldherr und Staatsmann, † 196 v. Chr.

(„Der Gesang endet mit einer langen Reihe von derartigen Ausrufen, die im Chor von allen Arbeitern wiederholt werden.“)

Es macht ganz den Eindruck, als ob der Teil dieses schier endlosen Gesanges, welcher von der Lage der Arbeiter handelt, eigens für die Franzosen eingefügt worden wäre, welche den Text aufschrieben. Möglicher Weise ist sogar das Ganze bis auf den sinnlosen Refrain Improvisation. Leider hat der Herausgeber keine näheren Erläuterungen gegeben. Aber täuscht nicht alles, so haben wir ein Produkt derselben Gattung vor uns, welche die folgende von Herrn Dr. Hans Stumme mir freundlichst gemachte Mitteilung zeigt:

„Das Feststampfen des Pflasters oder Rammen des Grundes wird in Tunis von Schwarzen besorgt, die ihre Arbeit unter begleitendem Gesang ausführen. Sie haben einen Vorsänger, der ganz kurze Verse mit zwei Hebungen improvisiert. Beim Gesange eines solchen Verses heben die Leute ihre Handrammen empor, die sie mit dem, den Refrain zum vorhergehenden Verse bildenden und richtig den Rhythmus- und Melodieverhältnissen angepaßten Ausruf âjâ („wohlan“) niederfallen lassen. So kann man z. B. Folgendes hören:





Wie in den beiden Gesängen aus Korea und in dem litauischen Drescherliede schließt sich auch hier der Refrain an das Arbeitsgeräusch an, und wenn man nach den wenigen uns vorliegenden Beispielen urteilen darf, so bildet ein solcher oft wiederholter, meist sinnloser Ausruf den ursprünglichen und bei den meisten allein fest bleibenden Bestandteil der Gesänge dieser Gattung. Der übrige Text ist Improvisation; nur in dem Dreschliede, das einer entwickelteren Kultur angehört, liegt wohl ein überlieferter Wortlaut vor. Immerhin muß bemerkt werden, daß alle Beobachter des litauischen Volkslebens die große Leichtigkeit hervorheben, mit der die bäuerliche Bevölkerung neue Dainos bildet, und daß auch das hier mitgeteilte Lied in der letzten Strophe deutliche Anzeichen des Gelegenheitsgedichtes aufweist.

Schließlich muß noch erwähnt werden, daß das Feststampfen des Bodens mit Holzschlägeln, wie es bei uns nur etwa noch an Scheunentennen und beim Asphaltieren geübt wird, bei allen Halbkulturvölkern eine große Rolle im Haushalt spielt. Aus dem westlichen Sudan liegt darüber folgende Schilderung vor[1]): „Der Boden des

1) Staudinger, Im Herzen der Haussaländer (2. Aufl.), S. 65 f.

Hauses oder der Hütte (in Loko) wird möglichst geebnet; darauf kommt eine Lage Lehm oder Thon, welcher festgeklopft wird. Diese dient als Untergrund für eine zweite Schicht von demselben Material, welches mit Kies und Steinen vermischt wird. Auch diese Lage wird wiederum durch tagelanges Klopfen und Reiben mit flachen Holzschlägeln zu einer cementartigen Glätte und Festigkeit bearbeitet . . . Die Arbeit des Fußbodenklopfens wird von Frauen und Mädchen unter der Aufsicht der obersten Frau ausgeführt. Taktmäßiger Gesang, oft auch noch Trommelspiel, begleitet das Werk."

3. Arbeiten im Gleichtakt.

Während bei den bis jetzt besprochenen Arbeitsgesängen das unterhaltende und ermunternde Element bei allem Anschluß an den Arbeitsrhythmus deutlich hervortritt, finden wir bei der Arbeit im Gleichtakte dem gesungenen Worte eine ganz andere Rolle zugeteilt. Hier ist seine Aufgabe in erster Linie die, alle Mitarbeitenden zu gleichzeitiger und gleichartiger Kraftaufbietung zu veranlassen, ja erst zu befähigen.

In sämtlichen hierher gehörigen Fällen handelt es sich um die Bewegung einer schweren Last, zu deren Bewältigung eine Mehrzahl von Personen erforderlich ist. Die Thätigkeiten, welche dabei auszuführen sind, können im Tragen, Ziehen oder Rudern bestehen. Das Ziehen kann wieder eine wagerechte oder eine senkrechte Bewegung bezwecken. Demnach würden sich für diesen Abschnitt vier Arten von Arbeitsgesängen ergeben:

1) beim Heben oder Tragen von Lasten,
2) beim Emporziehen von Lasten,
3) beim Fortziehen oder Schieben schwerer Gegenstände,

4) beim Rudern.

Indessen lassen sich diese Thätigkeiten und die Arbeiter, welche sie verrichten, oft nicht scharf von einander scheiden. Das Gleiche gilt auch von den dazu gehörigen Gesängen, von denen uns oft nur berichtet wird, daß sie bei gemeinsamer gleichzeitiger Kraftaufbietung angestimmt werden. Wir werden deshalb bei der ersten Gruppe zugleich eine Anzahl solcher allgemeinen Nachrichten zusammenstellen.

a) Beim Heben oder Tragen von Lasten.

Wenn die Choosai, ein Gebirgsvölkchen an der Grenze zwischen Indien und Barma, eine Last tragen oder Bäume im Walde roden, stoßen sie fortwährend in abgemessenen Zwischenräumen alle zusammen den Ruf: hau! hau! aus; ohne diesen Ton behaupten sie nicht arbeiten zu können.[1]) Einen ähnlichen Ruf (hû oder ahu) hat der Chinese schon seit sehr alter Zeit beim Fällen und Heben von Baumstämmen[2]), und bei der Beförderung von Lasten

---

1) Lewin, Wild races of South-eastern India, London 1876, S. 271 (cit. bei Böckel a. a. O.).

2) Conrady teilt mir darüber Folgendes mit: Beim Fällen und Aufheben von Bäumen gaben sich die chinesischen Arbeiter das Signal zur taktmäßigen Bewegung durch den Ruf hù oder a-hù (yë-hù), und zwar kann man ihn dort tausend, ja vielleicht dritthalbtausend Jahre verfolgen. In einem Liede des Shiking (II. 1, V, 2) aus dem 12. Jahrh. v. Chr., heißt es: fat muk hù-hù. „Man fällt die Bäume (unter den einander antwortenden Rufen) hù-hù" (v. Strauß l. c. 261 nicht ganz korrekt: „man fället Holz und töhnt dabei). Dies interpretiert Hoai-nam-tsï (nach dem Citat im Tsï-tien s. v. hù) im 2. Jahrh. v. Chr.: Wenn heutzutage die Leute einen großen Baum (oder: Balken) in die Höhe heben, so rufen die Vordersten aus a-hù (jë-hù) und die Hintersten antworten ebenfalls (d. h. rufen dasselbe); dies ist der Ruf, um etwas Schweres zu heben und die Kraft anzufeuern", und Ċū-hī (Tsï-tien a. a. O.) erklärt im 12. Jahrh. unserer Zeitrechnung dieses hù-hù

mittels einer Tragstange „eilt er unter beständigem rhythmischen Ausstoßen stets wiederkehrender Laute im Einklange mit den Schwingungen der biegsamen Stange laufartigen Schrittes dahin".[1]) Bei den Javanern singt man, wenn ein Baumstamm gehoben oder nach einem Flusse geschleift werden soll[2]):

Nr. 104.

Einer: ōlēleh djähō!
Alle: djähōē!

Diese Wörter sind sinnlos. Auch aus Japan liegt ein Beispiel eines Lastträgergesanges vor, der aus lauter Ausrufen besteht:

Nr. 105.

Hō hoiyo hō hoyo,
yĕ körä sassa!
hō ho yoi yoi,
yĕ körä sassa!

Der Gesang wird angestimmt, wenn die Träger eilen. Die Japaner haben für solche Taktlieder, die bloß aus sinnlosen Ausrufen bestehen und bei allerlei gemeinsamen Arbeiten gesungen werden, sogar einen eignen Namen: Kiyari — ein Beweis, daß sie sehr häufig vorkommen.[3])

Bei einer Fahrt auf dem Benue schieben die schwarzen Schiffer den auf den Grund geratenen Dampfer „mit

---

als den „Ton einer Menschenmenge bei gemeinsamer Kraftanstrengung".

1) H. Schumacher im Archiv für Eisenbahnwesen XXII (1899), S. 1213.

2) Mitteilung des Herrn Emil Stenzel an Herrn Professor Conrady.

3) Mitteilungen von Conrady. Er verweist noch auf Hepburn, Japan.-engl. Dict. s. v. Kiyari: the song of persons uniting their strength to do anything, as lifting, pulling etc.

Singen und taktmäßigem Heiho! in das tiefe Fahrwasser zurück".[1]) Im Hafen von Zanzibar sah Richard Böhm[2]) „Sklaven, die zu zwei unter eigentümlichem Wechselgesang schwere Lasten schleppten". Näheres berichtet Stanley[3]) über diese Leute: „In der Stadt Zanzibar hört man zu allen Stunden Neger-Hamals (Lastträger) zu zweien beim Transport von Säcken, Kisten u. dgl. eine Art von monotoner Melodie singen, durch die sie sich gegenseitig aufmuntern und nach der sie marschieren, wenn sie sich barfüßig durch die Straßen bewegen. Man kann diese Leute in kurzer Zeit als alte Bekannte an der Konsequenz erkennen, mit welcher sie ihre Melodien singen. Mehrmals des Tages habe ich dasselbe Paar unter den Fenstern des Konsulats vorbeigehen und immer dieselbe Melodie mit den gleichen Worten wiederholen hören. Mancher würde diese Lieder wohl für albern halten; aber für mich haben sie einen gewissen Reiz, und ich halte sie für vollständig zweckentsprechend."

Einen Schritt weiter führt uns ein Bericht über Beobachtungen, welche bei der Ausräumung eines verschütteten ägyptischen Tempels in der Oase Dachel gemacht wurden[4]). Auch dort sangen die Arbeiter bei jeder noch so kleinen gemeinschaftlichen Kraftäußerung. „Hierbei macht stets einer derselben, gewöhnlich einer der Älteren, den Vorsänger, während die anderen ihren eintönigen Refrain dazu geben. Je nach den Umständen erfindet der Sänger irgend eine Phrase, welche bei etwaiger poetischer Begabung gelegentlich von Zeit zu Zeit durch eine andere ersetzt wird und die alsdann auch einen anderen Refrain bedingt. Meistens

---

1) Passarge, Adamaua, S. 351.
2) Von Sansibar zum Tanganjika (Leipzig 1888), S. 7.
3) Wie ich Livingstone fand I, S. 18.
4) Zeitschr. der Ges. für Erdkunde zu Berlin IX (1874), S. 303. 305 f.

hat dieser Gesang einen religiösen Charakter, oder er bedeutet gegenseitige Aufforderung zur fleißigen Arbeit, und gewöhnlich wird ein und dieselbe Phrase sehr häufig, mitunter wohl fünfzigmal, wiederholt."[1]) Der Berichterstatter erzählt dann weiter, wie auch er selbst als Leiter der Ausgrabungen in den Gesängeu bedacht wurde, natürlich in Verbindung mit einer Extrabelohnung, die man von ihm erwartete, ein andermal auch ein deutscher Botaniker, der in der Gegend bekannt war. Ähnliches haben auch andere bei Ausgrabungen erfahren. Besonders charakteristisch sind die Lieder der Arbeiter, in denen sie gegen Ende der Arbeitszeit um Schluß bitten. Hier zwei Beispiele aus Ägypten[2]):

Nr. 106.

El 'âfu ja bê jaféndina,
uin kúnna 'ibna trábbīna,
uin kunna ulâdak terāḍîna;
ja dôb essäms twaddîna.

Verzeihung, Bē, unser Herr,
Wenn wir schlecht gethan haben, weise uns zurecht,
Wenn wir aber deine (guten) Söhne waren, mach uns zufrieden;
Die Sonne führt uns kaum noch nach Hause.[3])

Nr. 107.

Jâ ballâṣ áḫḍar umelân!
Ja gid'ân id'u rêiskum
jállah ikfi šárr ezzullâm.

---

1) Ähnliches erzählt Dr. R. Koldewey (Illust. Zeitung vom 19. Okt. 1899, S. 543) von den Ausgrabungen der deutschen Orientgesellschaft in den Ruinen von Babylon: „Infolge der Sticheleien, die manchmal in den improvisierten Strophen enthalten sind, kommen verschiedene Arbeitergruppen leicht ein bischen hart an einander. Friedlicher ist eine andere Art von Singerei, bei der einer vortanzt, der Rest am Refrain teilnimmt. Rhythmus ist dabei die Hauptsache: mit den Füßen stampfen, Arme schwenken, mit dem Kopfe wackeln. Die Melodien sind mager, die Texte meist von überraschender Fadheit".

2) Wieder freundliche Gaben des Herrn Dr. H. Schäfer.

3) Sie haben einen weiten Weg, und die Sonne steht schon tief.

O du feuchter voller Wasserkrug!
Ihr Burschen bittet euren Rēs (Aufseher):
„Auf mach ein Ende dem Unrecht der Unterdrücker!"

„Wieder die Bitte um Arbeitsschluß. Die Anrufung des Wasserkrugs ist bei der staubigen Ausgrabungsarbeit in der Wüste an heißen Tagen verständlich genug. Der Krug ist immer umlagert. Er ist feucht durch das Wasser, das durch die Wände dringt."

Eine stehende Erscheinung sind diese Gesänge bei den Kuli, jener armen Menschenklasse, die überall im Bereiche des indischen Ozeans und in Ostasien die Arbeiten von Tagelöhnern, Lastträgern und dgl. verrichtet. Ellis[1]) hörte ihre einförmigen Weisen in Port Louis auf Mauritius beim Entladen der Schiffe, und Jacobsen[2]) fand sie selbst in den kleinsten Häfen des Bandameeres. In Indien sind sie genauer beobachtet und zum Teil, unmittelbar wie sie bei der Arbeit gesungen wurden, aufgezeichnet worden, sodaß uns eine zutreffende Vorstellung ermöglicht ist[3]). Die Kuli teilen sich gewöhnlich in Rotten (gangs), die zusammen eine Arbeit übernehmen. „In der Regel singt ein Mitglied vor, und die übrigen fallen im Chor ein. Auf Schiffen ist jedoch der Vorsänger immer der gleiche und wird zur Belohnung für die Ermunterung, die er durch seinen Gesang den übrigen angedeihen läßt, von schwerer Muskelanstrengung befreit. Sonst wechselt man in den Kuli-Gangs mit dem Vorsingen ab, sodaß jeder Mann ein vollständiges Lied liefert. Natürlich kommt es vor, daß einer oder der andere nicht singen

---

1) Three visits to Madagascar (London 1858), S. 53.
2) a. a. O., S. 180.
3) Das Folgende nach Charles E. Gover, The Folk-Songs of Southern India (London 1872), S. 180 ff.

kann und sich nie über den Chor erhebt; aber das sind Ausnahmen von der Regel. Manche von den Gesängen werden in langen Zeilen langsam wiederholt: diese wendet man an, wo die Arbeit große, in verhältnismäßig langen Zwischenräumen erforderliche Kraftaufbietung nötig macht. Andere dagegen sind darauf eingerichtet, rasche, aber weniger starke Kraftäußerung zu begleiten. Die Arbeitsgesänge (labor songs) sind Äußerungen einer ungebildeten Volksklasse, und ihr Dialekt ist den Indern aus angesehenen Kasten beinahe unverständlich. Die erste der folgenden Proben ist ein lustiges Opfer für Pillaiyar, der als Gott des Bauches bekannt ist und mit seinem eigentlichen Namen Ganesa heißt. Er wird allgemein als Gott des günstigen Zufalls, als Beseitiger von Schwierigkeiten verehrt, besonders in den unteren Klassen. Man stellt ihn mit einem Elephantenhaupte und einem ungeheuern Magen dar. Ganesa steht in naher Verbindung mit Saraswati, der Göttin des Lernens, insofern als er nur solche Schwierigkeiten beseitigt, die nicht mit Hilfe tüchtiger Kenntnisse überwunden werden können. Die Volksmythologie macht beide Gottheiten zu Geschwistern."

Nr. 108.

1. Pillaiyar stets gut Glück euch bracht'
Und Saraswati Witz.
Ho, Ho! schafft hart![1])
Der Gott war, eh man Häuser macht'.[2])

---

1) Der Refrain wiederholt sich durch das ganze Lied alle zwei Zeilen.

2) Die Übersetzung ist hier und Str. 2, Z. 1 unsicher. Ich habe unter den beiden vom Herausgeber vorgeschlagenen Erklärungen diejenige gewählt, welche den einfachsten Sinn ergiebt. Es wäre danach anzunehmen, daß das Lied beim Hausbau gesungen wurde.

O ebne unsern Weg!
Ho, ho! schafft hart!

2. Eh Arbeit war, warst du — kein Traum!
Pillaiyar, ebne Bahn!
Dort unter dem Bananenbaum
Bet' ich Pillaiyar an.

3. Goldfüß'ger Gott, stets schwebe mir
Vor Augen deine Huld!
Pillaiyar, Gott, begegn' ich dir,
Wie zahl' ich meine Schuld?

4. Werd' nehmen grüne Linsen, gut
Mit zehn Pfund Reis gemischt,
Ölsaat auch — wie sie duften thut,
Wenn man den Reis auftischt!

5. Nehm' Zuckerrohr 'nen Haufen dann,
Dick wie des Schäfers Stab —
Ein Wasserhebwerk wol gewann,
Dem solche Stang' man gab.[1])

6. Pflück' dann 'ne Jackfrucht, groß und schwer,
Grad von dem tiefsten Ast)[2],
Den Guavabaum ich auch entleer'
Der übersüßen Last.

7. Dies bring' ich dir. Hab' noch im Sinn
Zu pflücken grünes Laub;
Den Nordhang aufwärts stehn im Grün
Platanen, wie ich glaub'.

8. Und auf der Südseit' prächtig prangt
Des Teakbaums spitzes Laub;
Die Blüte, die am Felsen hangt,
Ich mit der Leiter raub';

9. Mit Haken und mit Messer scheer'
Ich Knospen voll und rar.
Bald blühn sie auf und schmücken sehr
Manch pechschwarz Lockenhaar.

---

1) D. h. das Zuckerrohr soll so dick sein wie ein Stab, mit dem man Vieh treibt, oder wie eine Stange, an die man ein Gefäß hängt, um das Wasser emporzuheben.

2) Wo die schönsten Früchte hängen.

Nr. 109.

1. An jedem Mann ein Weibchen klebt;
Sie hängt an ihm, so lang er lebt.
Ho ho! Hebt[1]) o!

2. Zwei Teil' nimmt sie von unserm Lohn
Und nähme gern noch mehr davon.
Ho ho! Hebt o!

3. Wenn wir nichts geben, einmal bloß,
Ist ihre Wut ganz grenzenlos.
Ho ho! Hebt o!

4. Kaum dämmert's, treibt sie uns hinaus,
Schläft selbst zwei Stunden noch zu Haus.
Ho ho! Hebt o!

5. Mit Schüpp' und Stang' den ganzen Tag —
Kein Essen bringt sie — welche Plag'!
Ho ho! Hebt o!

6. Wie schwitzen wir bis in die Nacht,
Indes für Putz sie Schulden macht!
Ho ho! Hebt o!

7. Wir quälen uns wie arme Hund';
Sie arbeit't höchstens eine Stund'.
Ho ho! Hebt o!

8. Zum Essen haben wir kaum Zeit;
Sie macht auf ihrem Sitz sich breit.
Ho ho! Hebt o!

9. Wohin sich unser Lohn verliert,
Kein Mann das je erfahren wird.
Ho ho! Hebt o!

---

1) Im Englischen heave. Vielleicht soll das Wort aber auch im Sinne von heave ahead (vorwärts! drauf los!) verstanden werden. Der Herausgeber bemerkt bei einem ähnlichen Gesang, der Ruf des Chores laute Yellé! — ein korruptes Wort, das bedeuten solle: work hard oder well.

Die Brust uns Seil und Stang' zerbricht;
Sie schlampt und kehrt daran sich nicht.
Yo ho! Hebt o!

Wir leiden Not stets und Gefahr;
Sie kämmt und ölt ihr kohlschwarz Haar.
Yo ho! Hebt o!

Vor Hitz' und Müh' wir fast vergehn;
Zum Scheuern ist ihr Kleid zu schön.
Yo ho! Hebt o!

Wie karg ist unsrer Mühe Preis!
Zu Haus ihr Mund ist voll von Reis.
Yo ho! Hebt o!

Wir ruh'n — der Herr entlohnt uns nicht;
Sie keift, bis neu der Tag anbricht.
Yo ho! Hebt o!

Wie seltsam ist des Schicksals Schluß:
Die Arbeit uns, ihr den Genuß!
Yo ho! Hebt o!

nur zu einem Drittel aus Christen, und der Sammler hatte den Eindruck, daß der Text ohne Rücksicht auf seinen Inhalt auswendig gelernt war, weil die kurzen Verszeilen sich für eine in raschem Takte verlaufende Arbeit eigneten. Aber bei der Art, wie die Gesänge vorgetragen werden, genügte es offenbar, daß der Vorsänger ein Christ war; denn der Chor sang nur den Refrain. Auch an das Ende dieses halbreligiösen Gesanges sind ein paar Strophen über den Lohn angehängt. Der Sänger fragt, warum man mit der Arbeit so eilen wolle? Sie seien Tagelöhner, ihr Lohn hoch genug, um sie am Leben zu erhalten; würden sie heute fertig, so hätten sie morgen nichts zu thun.

Das merkwürdigste Stück der Sammlung ist aber ein Tanzlied der Bajaderen, das die Kuli für ihre Arbeit angenommen hatten. Der Herausgeber meint, es sei unter ihnen entstanden, etwa in einem Gefühl der Reaktion, das den Arbeiter vom Glück der Faulen träumen und den Hungrigen in der Vorstellung üppiger Mahlzeiten schwelgen lasse. Dem scheint mir jedoch der ganze Inhalt des tief empfundenen Liedes zu widersprechen, namentlich aber die zu dem Ganzen nicht passende Schlußstrophe. Nimmt man an, daß nur diese letztere unter den Arbeitern entstanden ist, während die übrigen vier Strophen einen wirklichen Bajaderengesang darstellen, so wird das Ganze verständlich. Wir hätten dann hier einen Fall, wo ein Gesang aus der Sphäre des Spiels in die der Arbeit übergetreten ist; wir werden später auch die entgegengesetzte Erscheinung kennen lernen.

Nr. 111.

1. Von dem Ganges sie trugen das Wasser herbei
   In dem Messinggefäß.
   Hebt oh! Hebt oh!

Meine Füße ich wusch, als ein Tanzmädchen frei,
Wischt' mit Seide sie ab.
Hebt oh! Hebt oh!

2. Laßt uns treten vereint vor Madavans[1]) Altar:
Laßt uns beten zu ihm!
Bringen wir unsre Blüten dem Göttlichen dar,
Leuchtet neu uns die Freud'.

3. Welche Wonne geht über der Liebenden Lust?
Und dies all ist für uns!
O, ihr Mädchen, mir schwillt wie der Pfauhenn' die Brust,
Bin zum Tanze gebor'n.

4. Welche Freude, geboren zu sein für den Tanz!
Und was wünsch' ich mir mehr?
Welche Lust das Gefühl: ich kann mehr als im Glanz
Selbst der Fürst auf dem Thron. —

5. Will lieber noch sein nur ein Klumpen von Thon
Als nur so eine Dirn',
Denn ein Töpfer macht doch ein Geschirr noch davon,
Und das nützt doch zu was.

Auch in Japan hat die den indischen Kuli entsprechende Arbeiterklasse, dort Nin-soku genannt, neben den Kiyari der Träger eigentliche Arbeitslieder. Ich bin in der Lage, zwei kleinere Stücke hier mitzuteilen, die freilich nicht ganz leicht zu erklären sind.[2])

Nr. 112.

Fune wa, nāāā
Oite-ni ho kakete hashiru, nān yō;
Hayaku, sāā! Atsuta-ni tomaritaya.

1) Abgekürzt aus Mahadevan, der große Gott, ein gewöhnlicher Beiname des Siva. — Der Kehrreim der 1. Strophe wird natürlich auch in dieser und den folgenden Strophen wiederholt.

2) Text und Übersetzung von Nr. 112, 113 u. 115 erhielt ich wieder durch die Freundlichkeit Conrady's (vgl. Anm. 2 zur S. 143).

Aye! Hachibei dōshita mmadémo nòndakà?
Nándaka hara-né.
à, dókkoi, dókkoi!

Übersetzung.

Das Schiff — naaa
fährt mit günstigem Wind und aufgespannten Segeln — nan ye!
Rasch — saa! — in Atsuta möchte ich rasten.
Aye! Was hast du gemacht, Hachibei? hast wol gar ein Pferd verschluckt?
Was es ist, weiß ich nicht.
A, dókkoi, dókkoi!

Nr. 113.

Koi-no omo-ni onāāā
Tsundara
Omma-ni ikuda arṓ yara shine nukui.
Nanayēēē!

Übersetzung.

Wenn man der Liebe schwere Last
aufhäuft
auf ein Pferd, wie viel (Pferde) man brauchen wird, das ist schwer zu sagen.
Nanayeee!

Eine besondere Klasse der Kuli bilden die Palankinträger. Über die ganze Einrichtung berichtet Emil Schmidt[1]): „Der Palki ist ein kräftiger langviereckiger Holzrahmen, von dem nach vorn und hinten je eine lange, runde, am freien Ende etwas aufgebogene Tragstange abgeht.[2]) In dem Rahmen ist ein schmaler Stuhl mit Schattenverdeck angebracht. Von den Stangen hängen an kurzen Schnüren dicke Baumwollkissen als Schulterpolster für die Träger herab, die paarweise die Stange auf der

1) Reise nach Südindien, S. 110 f.
2) Abbildungen bei Grierson, Bihar Peasant Life, S. 45 ff.

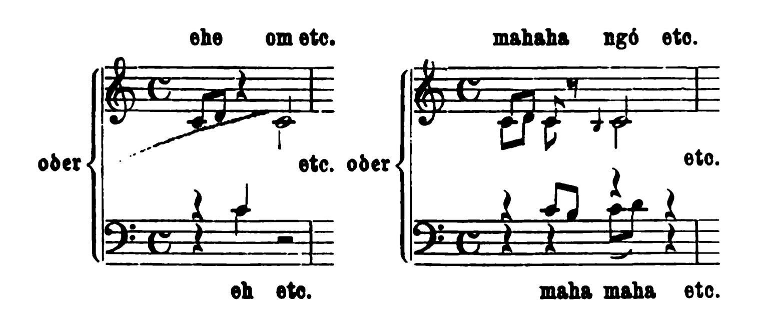
entgegengesetzten Schulter tragen, indem der Hintermann seinen einen Arm auf den Rücken des anderen auflegt; die beiden Männer jedes Paares stämmen sich schräg gegen einander, um größeren Widerstand gegen seitliche Bewegung zu erzielen: alle fünf Minuten wird die Schulter, alle fünfzehn bis zwanzig Minuten die Träger selbst gewechselt. Das Tempo des Marsches ist sehr rasch, etwa so, wie der Laufschritt der italienischen Bersaglieri; dabei wird gern ein rhythmischer Gesang von nur ein bis zwei immer wiederholten Takten angestimmt. Meine Träger sangen immer eine der folgenden Weisen":
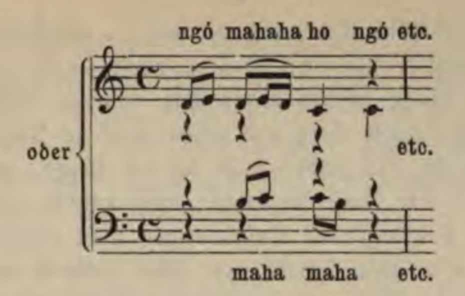
Nr. 114.

Da mahaha ho ho! da mahaha ho ho! da mahaha etc.

etc.

mahaha ngó mahaha ngó etc.





Die Worte sind sinnlos; das sind aber die Marschlieder dieser Leute nicht überall. „Die Palankinträger", erzählt Gover[1]), der Sammler der oben mitgeteilten Kulilieder, „sind große Sänger, sehr darauf erpicht, sich an geizigen Reisenden dadurch zu rächen, daß sie auf diese Verse improvisieren, in denen sie allerlei Betrachtungen anstellen über die körperlichen und sittlichen Eigentümlichkeiten ihrer Passagiere und der nächsten weiblichen Verwandten derselben. Da nur wenige Europäer ihre Mundart verstehen, so gehen ihnen diese Angriffe fast immer straflos hin. Ich erinnere mich eines stämmigen Herrn, der Träger für eine Gebirgsreise gemietet hatte, aber entweder so schlecht bei Kasse oder so wenig freigebig war, daß er ihnen in Anbetracht seines ungewöhnlichen Gewichts nicht ein ordentliches Trinkgeld versprochen hatte. Unglücklicherweise verstand er gut die tamulische Volkssprache. Kaum waren sie recht in den Bergen, so fing sein Leid an. Meile auf Meile wurde ein neues Spottbild von ihm entworfen. Es ging gegen die Würde, Einsprache zu erheben; aber es ging auch über menschliche Kraft, geduldig zuzuhören. Der Reisende schäumte vor

1) a. a. O., S. 181. Vgl. auch Graul, Reise in Ostindien V, S. 76.

Wut. Er befahl ihnen still zu sein — er wolle schlafen. Sie gehorchten für eine Weile; dann brach wieder die eintönige Klage hervor gegen das widrige Schicksal, das sie zwang, 'einen Berg auf einen Berg zu tragen'. Sie erreichten ihr Ziel, aber nicht in der Weise, wie sie erwarteten. Der Reisende wollte nicht zahlen und konnte auch ihre beleidigenden Anspielungen nicht einstecken. Als sie noch eine gute Strecke vom Ziele entfernt waren, beschloß er, die Träger zu entlassen und sich seinen eigenen Beinen anzuvertrauen. Stundenlang nachher langte ein erschöpfter Fußgänger auf der Höhe an — ein trauriges Opfer dravidischer Stegreifdichtung."

Auch aus Japan liegt mir ein Gesang der Sänftenträger (Oi-wake) vor, den ich hier folgen lasse.

Nr. 115.

Hakone hachi ri wa, nā!
Uma-de mo kosu-ga, nā!
Kosu-ni kosarenu,
Ōi gawa!

Übersetzung.

Den achtmeiligen Bergpaß von Hakone
Kann man wol mit einem Pferde überschreiten;
Aber was man nicht überschreiten kann, wenn man's auch oft gewollt hat,
Das ist der Fluß Oi.[1])

Das gleiche Beförderungsmittel findet sich in Hinterindien[2]), in Madagaskar (Filanjana[3]) und in Westafrika

---

1) Die Übersetzung nebst einer Berichtigung des Textes verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Dr. phil. Inazo Nitobe.
2) Les Colonies françaises III, S. 249. 341.
3) Sibree, Madagaskar, S. 194 ff. Keller, Ostafr. Inseln, S. 104.

(Tipoya). Über letzteres berichtet **Pogge**[1]): „Das Tempo einer Tipoya auf der Reise ist sehr rasch; die Träger legen ³/₄ bis eine deutsche Meile in der Stunde zurück. Die Träger lieben auf der Reise zu singen oder begnügen sich damit, unartikulierte, bestialische Töne auszustoßen, oder aber sie gehen still ihres Weges."

b) Beim Emporziehen von Lasten.

In erster Linie gehören hierher Arbeiten, bei denen eine **Last mittels eines Seiles von Mehreren emporgezogen werden** soll und wo es darauf ankommt, daß alle auf den gleichen Ruck anziehen. Eines der schönsten Beispiele dieser Art finden wir in Aristophanes „Frieden", wo die Griechen die in einer Grube verborgene Eirene mit einem Seile emporziehen sollen. Ich will hier nur eine kurze Stelle des sehr charakteristischen Chorliedes anführen, das sich wahrscheinlich an bekannte Gesänge anlehnte, die bei solchen Gelegenheiten auf den Straßen Athens oder in den Häfen zu hören waren.

Nr. 116.

Ἄγε νυν, ἄγε πᾶϲ·
καὶ μὴν ὁμοῦ 'ϲτιν ἤδη.
μή νυν ἀνῶμεν ἀλλ' ἐπεν-
τείνωμεν ἀνδρικώτερον.
ἤδη 'ϲτὶ τοῦτ' ἐκεῖνο.
ὦ εἶα νῦν, ὦ εἶα πᾶϲ.
ὦ εἶα, εἶα, εἶα, εἶα, εἶα, εἶα.
ὦ εἶα, εἶα, εἶα, εἶα, εἶα πᾶϲ.[2])

In vielen süddeutschen Städten gab es im Mittelalter eine Zunft der **Wein-** oder **Faßzieher** (Schröter), welche

---

1) Im Reiche der Muata Jamwo, S. 21.
2) **Aristoph.** Friede V. 512—519; vgl. schon von V. 453 ab.

das Aufziehen der Weinfässer aus den Kellern, das Beladen der Wagen und ähnliche Arbeiten besorgten. Diese Thätigkeit war außerordentlich mühsam; bedurfte man doch bisweilen 16 Weinzieher, um ein Faß emporzubringen.[1]) Zu dieser Arbeit gehört folgender, nach Zeit und Ursprungsort leider nicht genau bestimmbarer Gesang[2]):

Nr. 117. (Vaß ziehen in Österreich.)

Hört zu al,
wie ein geschal
wir doch han,
so wir gan
und vaß ziehen wollen,
so rüf wir unsern gesellen:
kombt mit mir!
nembt mit geschir:
wagen-leiter,
kampf-leiter,
schemel, die gar hohen schemel,
die geis-schemel, die böck-schemel,
tragt mit euch her auch die klein-
füdrige seil —
dreiling-, halbfüdring-seil! —
vierzig eimer zeucht man damit.
Also mit spaten!
lauft und bringt spaten:
nebinger![3])
und versperr
uns das vaß schir!

So, Bodenknecht,
halt uns entgegen recht!
gib her den Durchzug allein!
die peilhaken[4]) her!
So, Themel,[5])
leich uns her den Dremel[6]),
daß man das vaß recht ruck,
nit zuck!
So, Gegenknecht, bucke dich!
schau auf dich!
halt an dich!
Das vaß ligt auf dem höhel.
Zu! zu! zeuch hin! schau, daß es
bleib!
leg an die seil!
stet gleich an!
Nun, wolan!
in Gottes namen!
zieht alle gleich!
Ho! ha! ho!
halt fest, ir lieben gesellen!
halt fest!

1) Vgl. das Citat bei Schmeller, Wörterbuch II, Sp. 1106.

2) Abgedr. im Katalog der in der Kreis- und Stadtbibliothek, dem städischen Archive und der Bibliothek des histor. Vereins zu Augsburg befindlichen Musikwerke, bearbeitet von H. M. Schletterer (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte 1878), S. 154 ff.

3) Der Bohrer. 4) peil, das Spundloch.

5) Demmel? Nach Schmeller, Wörterbuch I, 509, Prasser, Schlemmer. 6) Knüttel, wohl die Hebestange.

2. Pars.

So, Gleseris, schmir die leiter baß,
daß es nem ein end!
Greift alle an behend!
Ho se hin! io ha!
Lieben gesellen, noch ein kleins!
Io se hin! zieht alle gleich!
Halt fest die Leiter an, daß nit weich!
das vaß ruck um, herbaß, daß gleich ligt!
Nun ligts gleich;
rucks hinter sich!
So ligt es recht!
So, Wagenknecht, nim hin das vaß,
hüt sein baß!
ich gib dirs ganz in dein Gewalt.
Gott behüt uns jung und alt!

Die verbreitetste Spezies dieser Liedergattung, welche wir in Deutschland besitzen, sind die Zugschlägel-Reime, Ramm- oder Pilottenlieder. Sie werden beim Einrammen von Pfählen (Pilotten) mittels der Zugramme (bayrisch Hay oder Heye) gesungen, um die Momente des gemeinsamen Anziehens für die Arbeiter zu markieren. Die Zugramme besteht aus einem schweren Klotz (Bär, Litz), der von einer Anzahl Arbeiter mittels einer auf einem Gerüste befestigten Rolle durch Seile aufgezogen und bei einer gewissen Hubhöhe losgelassen wird, um durch sein Fallgewicht den zu rammenden Pfahl oder Baumstamm in die Erde zu treiben. Die Zahl der Arbeiter richtet sich nach der Schwere des Klotzes. Früher rechnete man auf den Centner drei Mann und verwendete an einer Ramme manchmal 30 — 50 Arbeiter; gegenwärtig beträgt die Zahl gewöhnlich 8, 12 oder 16. Einer von ihnen, der Schwanzmeister, hat als Vorarbeiter das Werk zu leiten; die übrigen ziehen, jeder an einem besonderen

Seile mittels eines Knebels. Meist ist unter ihnen ein besonderer Vorsänger, der das Rammlied vorsingt, während die andern an gewissen Stellen einfallen. Nach der bayerischen Tagelöhner-Ordnung von 1729 „gebühren einem gemeinen Arbeiter bei Wasserbauten 13 Kreuzer, demjenigen aber, so beym Hanschlagen vorsingt, 14 Kreuzer als Tagelohn".[1]) Bei den Buhnenbauten, die auf Borkum vor einigen Jahren vom Staate ausgeführt wurden, erhielt der Vorarbeiter 35, der Vorsänger 31 und ein gewöhnlicher Rammer 28 Pfennige Stundenlohn.

Die Rammlieder finden sich durch ganz Deutschland vom Lech und der Donau bis zur Nord- und Ostsee, am meisten natürlich bei Wasserbauten und in sumpfigen Niederungen, wie in Holland, wo die Häuser auf Pfählen gebaut werden. Außerdem lassen sie sich in Rußland, Finland und Japan nachweisen. Sie charakterisieren sich auch dadurch als wahre Arbeitsgesänge, daß die Improvisation in ihnen auch da noch lebendig geblieben ist, wo sie sonst im Volksgesang verschwunden ist. Ist der Vorsänger ein geriebener Bursche, wie sich das nicht selten trifft, so bringt er alles mögliche in das Lied hinein[1]): Tagesneuigkeiten, die Bauverhältnisse, Verpflegung, Löhnung, oder apostrophiert in witziger Weise die Zuschauer, was nicht wenig zur Belebung der schweren Arbeit beiträgt. So war in Borkum ein Gesang als Rammlied sehr beliebt, der den Unternehmer, Jüre Bjiel, aufs Korn nahm und mit den Worten begann:

O Jüre Bjiel, o Jüre Bjiel,
Wie kannst du mir gefallen!

Das Lied wurde nach der Melodie „O Tannebaum" gesungen, wie denn überhaupt bekannte Volkslieder

---

1) Nach Schmeller, B. Wörterbuch I, Sp. 1021.

nicht selten dabei angestimmt werden oder der Improvisation als Unterlage dienen. Wer einen solchen weithin schallenden Arbeitsgesang zum ersten Male hört, wird sich kaum dem mächtigen Eindruck desselben entziehen können.[1]) Natürlich müssen wir uns hier auf die Rammlieder beschränken, die speciell für diese Arbeit gemacht und ersichtlich bei ihr entstanden sind. Von diesen aber soll unter Angabe der Herkunft alles zusammengestellt werden, was mir bekannt geworden ist, um so mehr als die alte Zugramme in Gefahr ist, durch die Dampframme verdrängt zu werden und sich die wenigen gedruckten Pilottenlieder alle an schwer zugänglichen Stellen finden.

Nr. 118. (Bayern.[2])

Ey ja na˜ widĕr auf!
Und ziĕhhts na˜ widĕr a˜!
Und gel, mei˜ liĕb Gĕspa˜,
Und gel, mei˜ liĕbe Bursch,

Schau, wiĕ das Schlegal duscht[3]),
Schau, wiĕ das Schlegal gallt
A˜ 'n Beĕrgngĕn und a˜ 'n Wald
Und dadĕ bei dĕr Au

---

1) „Auf dem hohen Ufer, wo bei wilder See der Sand wirbelt, spazierte ich und kam gegen Wustrow. Dort arbeiteten die alten Fischer an den Bollwerken gegen das Meer, und es war ein wunderbarer Anblick, wie die Menge alter Apostelgesichter ernst und feierlich fast, unter gemeinsamem, rauhen Singen die Pfähle rammten. Dabei sangen sie das Lied: 'Ich habe mein Feinsliebchen so lange nicht gesehn, ich sah sie gestern Abend wohl vor der Hausthür stehn. Ich dachte sie zu grüßen,' u. s. w. Und Zeile um Zeile, in schwerem Rhythmus, und immer dazwischen fällt das emporgezogene Rammeisen mit dumpfem Krach nieder. Weiter entfernt sah ich Männer, die im Viereck saßen und unter abendmahlsartigem, melancholischen Psalmodieren der weißbärtigen Alten mit der Handramme ihr ernstes Werk thaten." Karl Hauptmann, Aus meinem Tagebuch (Berlin 1900), S. 96.

2) Nach Schmeller, Die Mundarten Bayerns, S. 526 ff. Das Stück steht unter den Ostlech-Dialekten ohne nähere Bezeichnung der Herkunft. „Jeder Vers ist für die Arbeiter das Signal zum gemeinschaftlichen Anziehen." 3) schallt.

Und bey de schö͂n Jungfrau.
Bist gar ĕ' schöne Zier,
Geh heĕr und zoihh mit miĕr!
I leihh enk ja mei͂n Strik,
Ka͂st ziĕhhĕ'-r-a' dĕmit.
Miĕr war ĕ' ja scho͂ faĕl,
ĕn iĕdĕ hat sei͂n Thaĕl;
a͂ 'n Saĕl so hängĕ͂ts dra͂.
Afft [1]) ziĕhhĕ͂ halt miĕr a͂,
Afft ziĕhhĕ halt miĕr auf,
e͂ Boisal rast mĕ drauf!

* * *

Hammĕr e͂ Boisal grast't
Und hammĕr e͂ Boisal dmacht,
iĕtz schla'mĕ widĕ 'drauf
Und ziĕhhĕ͂ brav houch auf.
Er stet ja ei͂ dĕ' Kamp [2]),
De weist 'n sovĕl gwandt,
De weist 'n na' de Raes,
Wal e' den Weg net waĕs,
Wal e' den Weg net kennt,
Hat eĕm dĕ Schlägl 'brennt.
Er fĕllt eĕm auf sei͂n Kopf;
Is gar ĕn armĕ' Tropff,
Is gar ĕn armĕ' Keĕ'n. [3])
Er get ja ei͂ di Eĕ'n.
Er get ja ei͂ das Kout. [4])
Das Ziĕhhĕ das thuĕt nout,
Thuet si' kaĕnĕ sparn,
Nemts 'n na͂ recht ei͂ d' Arm,
Afft macht ĕr uns recht warm,
Afft macht 'ĕr uns recht haĕs,
A ja die büĕhhĕ͂ Gaĕs.
Afft ziĕhhĕ halt mier auf,
Afft fĕllt ĕr eĕm brav drauf.
Afft fĕllt ĕr eĕm brav drei͂.
Sĕ'n Rastn thüĕmĕ schrey͂.

Nr. 119. (Frankfurt a. M. [5])

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9!
Der Pfahl muß hinein
Durch Felsen und Stein,
Durch Wasser und Sand,
Dem König ins Land,
Dem Kaiser ins Reich.
Drum, Brüder, zieht allzugleich!
Ich seh' ein'n, der zieht nicht;
Ich seh' ein'n, der mag nicht;
Ich könnt ihn euch nenne;
Ihr werd't ihn wohl kenne;
Ich bild' mir ihn ein:

---

1) hernach.

2) Der eiserne Ring, der den oberen Teil eines einzurammenden Pfahles umfaßt und aus der Bahn des Zugschlägel-Gerüstes (aus der Rais) nicht weichen läßt. Schmeller, Wörterb. I, 1251.

3) Kern = Kerl? Vgl. Schmeller, Wörterb. I, Sp. 1293.

4) Den Koth.

5) Aus Battenberg, Die alte und die neue Peterskirche zu Frankfurt a. M. (Lpz. u. Frkf. 1895), S. 224 f. Der Verf. bemerkt zur ersten Zeile: „Bei jeder dieser Ziffern ziehen die Leute an und lassen das Gewicht fallen. Dann fällt es je bei dem betonten Worte der nächstfolgenden Verse."

Es muß der August[1]) wohl sein!
Warum zieht er denn jetzt?
Weil's geht auf die letzt'![2])
Hoch auf!
Einen darauf!
Einen aufs Haupt!
Einen oben auf den Pfahl!
Einen daneben!
Wir wollen ihm noch fünf geben!
1, 2, 3, 4, 5!
Festgesetzt!
Dieß ist der letzt'!

Nr. 120. (Frankfurt a. M.)

Hoch auf mit der Litz!
Es donnert und blitzt.
Es blitzt, es kracht!
Der Schlingel steht da und lacht!
Es ist der dumm Erbfeind[3]),
Hat Haare wie ein Pudelhund,
Macht alle Pilotten rund.
Hoch auf!
Einen drauf!
Einen daneben!
Wollen ihm noch zehn geben!
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
Hoch auf, und laßt ihn stehn![4])

Nr. 121. (Bremen.[5])

Fertig überall?
Hoch den Bär, hoch up und dal!

---

1) Mit dem Namen wird natürlich beliebig gewechselt.

2) Auf den Schluß los.

3) Der dumme Erbfeind ist nach Battenberg der Teufel, welcher das Werk der Bauhandwerker in der Sage so oft stört. Hier macht er die Pilotten rund, d. h. er zersplittert sie am Kopfende und hindert damit die Wirkung des Schlages.

4) Außer diesen beiden Liedern teilt Battenberg noch ein drittes mit. Es ist ein in Nassau und Hessen sehr verbreitetes Volkslied, das auch von den Soldaten gern als Marschlied gesungen wird. Abgedruckt bei Erk-Böhme, Deutscher Liederhort III, Nr. 1388. Wolfram, Nass. Volkslieder, Nr. 416. Lewalter, D. Volkslieder aus Niederhessen IV, Nr. 14.

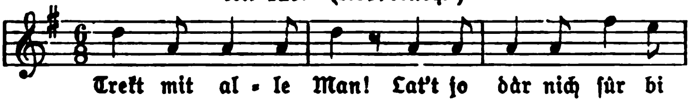
5) Nach einer schriftlichen Mitteilung des Herrn Dr. E. Dünzelmann in Bremen, vermittelt durch Herrn Dr. J. Plenge. — Wie

Von baben up den Pal!
Je höher dat he geit,
Je beter dat he fleit!
So geit he got;
So fleit he got.
Denn teit de Pal
Ok immer dal.
Hoch in de Luft!
Den Pal in de Gruft!
Hoch in den Scheer,
Dem Zuschauer zur Ehr!
Ein'n zuletzt!
Hoch up und setzt!

Nr. 122. (Marienhafe in Ostfriesland.[1])

Twê Mantjes pumpen,
Hog up de Klumpen[2]),
Leg up de Scho!
Pastôr steit up de Kansel
Un preekt der to.
— — — — — —
Wo hoger dat he geit,
Wo deper dat he fleit.
Hog an de Steern!
Dat het de Meister gern.

Nr. 123. (Norderney.[3])
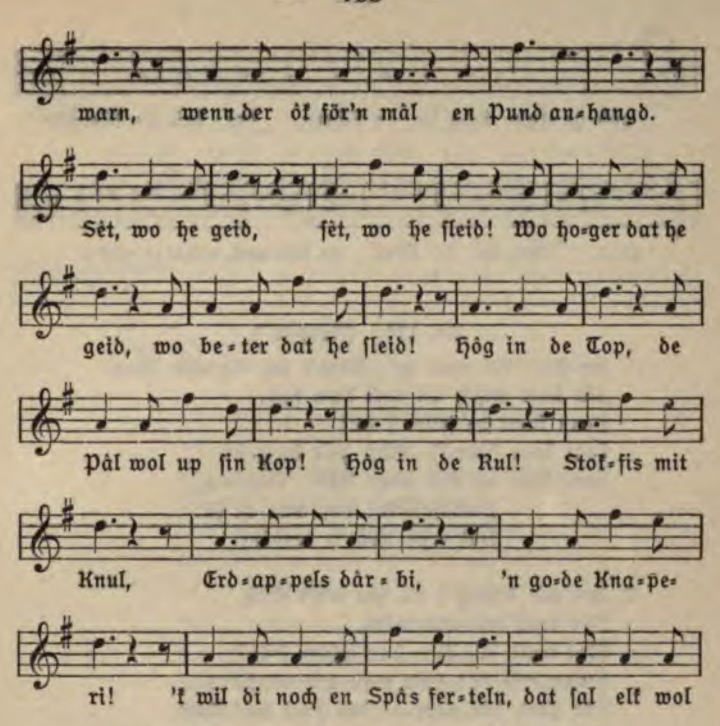


---

alt die Elemente sind, aus denen sich dieser und der vorige Gesang aufbaut, zeigt ein in einer Handschrift der Augsburger Stadtbibliothek aus dem XVI. Jh. vorkommendes Rammlied, auf das mich Herr Prof. John Meyer in Basel freundlichst aufmerksam gemacht hat. Jede Strophe beginnt mit den Worten: „Ein auff; hie wirt sein der lauff" und schließt: „Hoch auff und setz!" Vgl. Keller, Nachlese zu den Fastnachtsspielen aus dem XV. Jahrh., Bibl. des Litt. Vereins Bd. 46, S. 329.
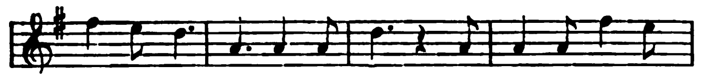
1) Aufgezeichnet durch Herrn Pastor Lüpkes.

2) Holzschuh. — Es ist das Bälgetreten beim Orgelspiel gemeint. Nach der Ansicht von Herrn Pastor Lüpkes gehört dieses Liedchen zum folgenden und ist dort nach den Worten „'k wil di noch en Spâs ferteln, dat sal elk wol gòd gefaln" einzuschieben.

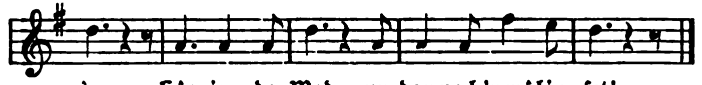
3) Veröffentlicht in der Ztschr. d. Ver. für Volkskunde VII



(1897), S. 437. Der Text nach den Verbesserungen von C. Dirksen (ebendaselbst VIII, S. 96) mit einer kleinen Abweichung. Der Sinn ist: Zieht zusammen alle Mann! Laßt's euch nicht sauer dabei werden, wenn auch jetzt einmal ein Gewicht daran hängt. Seht, wie er (der Rammblock) geht; seht, wie er schlägt! Je höher er geht, um so besser er schlägt. Hoch in die Spitze, dem Pfahl wohl auf den Kopf! Hoch in die Rolle (über die das Zugseil läuft)! Stockfisch mit Steckrüben (?), Kartoffeln dazu: gute Schmauserei! Ich will dir noch einen Spaß erzählen; das soll jedem wohl gefallen. (Hier fehlt offenbar ein Stück.) Hoch in die Scheren (die Winkel, welche die in der Spitze zusammenlaufenden Stützen des Rammbockes bilden); das hat der Meister gern! Hoch um die Wette, und dann nochmal eingesetzt!"



gôd ge-faln. Hôg in de Schern, dat hed de Mei-ster



gèrn. Hôg in de Wed, un dannoch'nmâlin-set!

Nr. 124. (Norden.[1])

1. Hoi-ho! Nu man to! Bört[2] up mit alle Man!
Fât hum wiß[3] un holt hum fast;
Denn kumt he feller[4] an!
Loat hum fiern![5] Soo geit he god!
Haut hum up sien hoge Hôd! (Schlag.)
Bumsfallera! dar was he ja!
Dat êrste Krôs[6] verdênt!

2. Her mit d'Fleß[7] un her mit't Gleß,
De't êrelk mit uns mênt.
Wat wult du, Bur, dar achter stân?
Kumm mit dat Fatt man her vandân!
Dat Fatt, dat Fatt — dat Fatt hett Natt,
Dat Natt, dat Natt — wel[8] mag noch wat? (Schlag.)
Bumsfallera! dar was he ja!
All wer[9] en Krôs an d' Kant.

---

1) Aufgezeichnet von Herrn Lehrer Sundermann, der dieses Lied 1896 bei den Hafenbauten in Norden singen hörte und a. a. O., S. 440 veröffentlichte. Diese wie die vorige Nummer auch abgedruckt bei Lüpkes, Sprichwörter und sprichw. Redensarten über Seewesen: Marine-Rundschau X, 2 (1899), S. 1036.

2) hebt.

3) faßt ihn sicher.

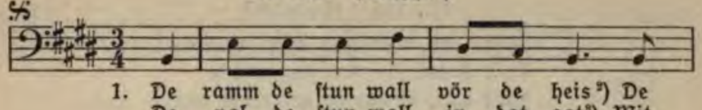
4) schneller.

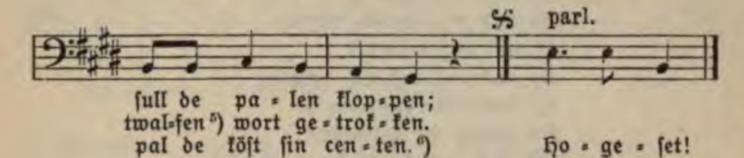
5) laßt ihn schießen.

6) Kanne (Maß).

7) Flasche. 8) wer. 9) wieder.

Nr. 125. (Delfzyl.[1])





2. De darde[7]) pal de kummt daran!
Vörut mit all de twalfen!
De een mut stürn[8]), de andre schlan,
So geit't wall up kommando.
Uns' Jöfraus komen mit drinken an.
Dre schlagen noch, dan het hei all.
Hogeset!

3. Jung, schenk uns erst en buddel in,
Dat geit so schlecht von hannen.
Uns' meester kummt, uns meester kummt
Wall mit de fiets[9]) gevaren:
Hier stan, te praten en nix doen,
Dat is geen werk wall mit ferzun.[10])
Hogeset!

---

1) Diesen und den folgenden Text verdanke ich Herrn P. Stubmann aus Dresden; Herr Pastor Lüpkes in Marienhafe ist mir bei der Berichtigung und Erklärung des vorliegenden Stückes behilflich gewesen. — Das Lied wurde im Winter 1898/9 in dem auf der holländischen Seite des Dollart gelegenen Delfzyl beim Bau einer Schlickrinne zum Rammen gesungen.

2) von hisen (mit Tauen) in die Höhe ziehen, also Zug.

3) Loch. 4) von teën, ziehen.

5) Zwölf Mann ziehen an der Ramme. 6) Geld.

7) Dritte. Es scheint eine Strophe für den zweiten Pfahl ausgefallen zu sein. 8) steuern, lenken, nämlich der Vorarbeiter.

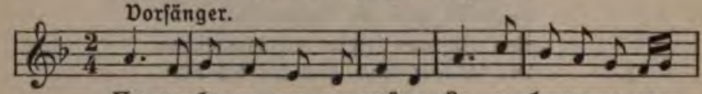
9) Veloziped. 10) -façon, also: das hat keine Art,

Nr. 126. (Holland.)

Haman hy heeft een galg gebouwd
Voor Joden en voor smousen[1])
Maar ach, hy moest er selver aan
Met schoenen[2]) en met kousen.[3])
O, wat een spyt![4])
Nu zyn wy Haman kwyt.
O, wat een rouw![5])
Hy had ook nog een vrouw;
Hy had een ryke oom,[6])
Die woont in Rotterdam,
Die had veel koeien[7]) op de stal
En schepen[8]) varen op zee.[9])

Nr. 127. (Rußland.[10])

Vorsänger.
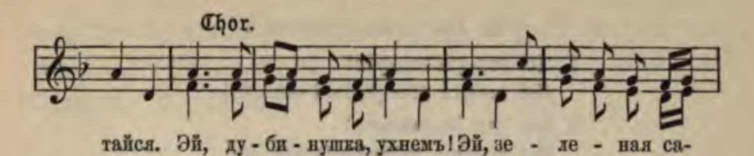


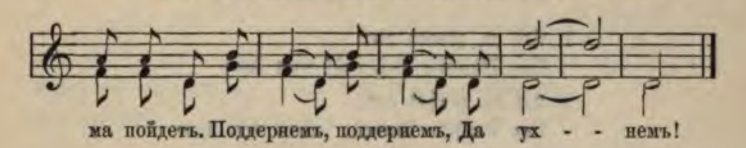
---

1) Schufte. 2) Schuhen.
3) Strümpfen. 4) Verdruß.
5) Reue. 6) Oheim.
7) Kühe. 8) Schiffe.

9) Das Lied, über dessen Herkunft nichts Näheres zu erfahren war, ist wohl unvollständig.

10) Der Text dieses vielgesungenen Liedes findet sich in der Sammlung Солонужко (Nachtigal) von M. Lederle (St. Petersburg 1891), S. 156. Die Melodie hatte Herr stud. Jos. Boujanski die Freundlichkeit für mich niederzuschreiben. Das Lied wird übrigens auch bei andern gemeinsamen Arbeiten angestimmt. Es ist durch wandernde russische Sängergesellschaften auch bei uns bekannt geworden. Übrigens werden in der Praxis mancherlei Improvisationen in den hier gegebenen Text eingeschoben, so wie Zeit und Gelegenheit und die Begabung des Vorsängers sie ergeben. Vgl. die lebendige Schilderung von Maxim Gorjki, Einst im Herbst. Ausgew. Erzählungen, übers. von M. Feofanoff (Leipzig 1901), S. 103. 107 f.





1. Ну, ребята, принимайся,
За дубинушку хватайся.
Эй, дубинушка, ухнемъ,
Эй, зеленая сама пойдетъ!
Поддернемъ, поддернемъ!
Да ухнемъ!

1. Nun, ihr Burſche, angefangen,
An das Knüppelchen gegangen!
Ei, du Knüppelchen, uchnem!
Ei, das grüne wird ſchon ſelber gehn.
Nun ziehet! Nun ziehet!
Und uchnem!

2. Нутка, примемся за дѣло,
Чтобъ оно у насъ кипѣло·
Эй, дубинушка, ухнемъ!

2. Vorwärts, laßt das Ding anfangen,
Daß wir bald in Zug gelangen!
Ei, du Knüppelchen, ꝛc.

3. Нутка, примемся мы
дружно,
Поскорѣй окончить нужно.
Эй, дубинушка, ухнемъ!

3. Vorwärts, greifen wir vereint an,
Früher tritt das Ende ein dann.
Ei, du Knüppelchen, ꝛc.

4. Ну, ребята, не зѣвайте, —
Разомъ дружно напирайте.
Эй, дубинушка, ухнемъ!

4. Nun, ihr Burſche, müßt nicht träumen,
Drängt noch einmal an, nicht ſäumen!
Ei, du Knüppelchen, ꝛc.

5. Ну, тяни, ребята, смѣло,
Чтобъ работа-то кипѣла.
Эй, дубинушка, ухнемъ!

5. Nun, ihr Burſche, tapfer ziehet,
Daß die Arbeit uns erglühet!
Ei, du Knüppelchen, ꝛc.

6. Вы тяните посильнѣе.
Опускайте вразъ дружнѣе.
Эй, дубинушка, ухнемъ!
Эй, зеленая сама пойдетъ!
Поддернемъ, поддернемъ,
Да ухнемъ!

6. Stärker ziehet jetzt, ihr Brüder!
All' zuſammen ſenket nieder!
Ei, du Knüppelchen, uchnem!
Ei, das grüne wird ſchon ſelber gehn.
Nun ziehet, nun ziehet!
Und uchnem!

Nr 128. (Aus Finland.[1])

1. Hei juu juntanapoo!
   Hei heilari ylös-ja laskekaa jo!
2. Hei juu juntanapoo!
   Hei mestari tulee-huilataan jo!

1. Hei ju, ziehet auf!
   Hei, Ramme auf, laßt nun los!
2. Hei ju, ziehet auf!
   Der Meister kommt; ruhen wir nun!

Nr. 129.

Haluvilu von, haluvilu von!	Haliwilu won, haluwilu won!
Huono palkkani on,	Schlecht ist mein Lohn,
Jonkatähden mä valitan.	Weshalb ich klage.

Auch in Japan wird beim Einrammen von Pfählen oder Steinen gesungen oder wenigstens durch laute Ausrufe das Zeichen zum gemeinschaftlichen Anziehen gegeben.[2]) Zwei derartige „Erdarbeiter-Lieder" (Jizuki-Uta) sind neuerdings bekannt geworden.[3]) Sie sind sehr kurz, zeigen aber darin eine gewisse Verwandtschaft mit dem oben mit-

1) Mitgeteilt von Herrn Magister Hugo Palander aus Tavastehus. Am häufigsten wird das erste von beiden gesungen.

2) „An einer andern Stelle, wo eine Brücke erbaut werden sollte, rammte man mit großen Rammblöcken unter ungeheurem Lärm und einem Chaos unartikulierter Laute Pfähle ein": Spieß, Die preuß. Expedition nach Ostasien während der Jahre 1860—62, S. 166. Derselbe berichtet S. 154: „Kein Gesang ist (in Yokohama) in meine Ohren geklungen, und das lärmende Rufen der japanischen Lastträger oder Zimmerleute, die beim Einrammen von Pfählen ein betäubendes Chorgeschrei anstimmen, vermag für diesen Mangel nicht zu entschädigen."

3) Nippon Gakafu. Japanische Volkslieder, gesammelt und für das Klavier bearbeitet von Rudolf Dittrich. Zwei Hefte. Leipzig (Breitkopf und Härtel) 1894/5. Heft I, Nr. 1 und Heft II, Nr. 9.

geteilten koreanischen Stampfgesang, daß sie an die Arbeiten Betrachtungen aus Natur und Menschenleben anknüpfen. Sie lauten:

Nr. 130.

Ondotori:	Der Vorarbeiter singt:
Kimi ga ta to, Waga ta wo narase, Aze narase!	Laßt uns unsere Felder bearbeiten, Die Raine ausbessern!
Ninsoku:	**Chor der Arbeiter:**
Tani no nagare de Kame asobu.	Dort im murmelnden Thalbach Vergnügt sich die Schildkröte.

Nr. 131.

Ondotori:	Der Vorarbeiter:
Ugoki naki, Shitatsu, iwane no Futo-bashira! Miwo tatsuru yo no Tameshi nari!	Unbeweglicher, Im Boden unerschütterlicher, Felsenfester, dicker Pfeiler! Wie wir uns in der Welt fortbringen, Wird unsre Prüfung sein.
Ninsoku:	**Chor der Arbeiter:**
Miwo tatsuru yo no Tameshi nari keri!	Wie wir uns in der Welt fortbringen, Wird unsre Prüfung sein.

Der Sinn der letzten Zeilen wäre nach dem Herausgeber: Wie es beim Hausbau die Hauptsache ist, die Außenpfeiler fest zu setzen, so soll auch bei uns Menschen die grundlegende Erziehung eine gute sein, damit wir in der Welt ein gutes Fortkommen finden.

Ähnliche Gesänge werden überall von den Schiffern beim Aufwinden der Anker und beim Hissen der Segel gesungen. Die ältesten Beispiele, welche ich kenne, sind aus Schottland, wo sie ein patriotischer Mann um die Mitte des 16. Jahrhunderts mit andern Schifferrufen

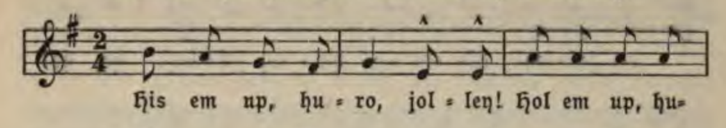
Veynde, i see hym, Windet! ich seh' i
pourbossa! (Das Wort ist
Hail al ande ane, Holt, all' und ein
hail hym up til us! holt ihn auf zu u

Nr. 133. (Beim Hissen der Seg

Heissau!	Hisset all'!	thair, thair!
vorsa!	(?)	Yallou hayr,
vou!	Wau!	hips bayr!
Ane lang draucht!	Langer Zug!	Til hym al,
Mair maucht!	Mehr Kraft!	viddefullis al,
Yong blude,	Junges Blut!	grit and smal,
mair mude!	Mehr Mut!	ane and al,
False flasche,	Falsches Fleisch,	heisau!
ly a back!	Lieg' dahinten!	Nou mak fast
Lang suak,	Langer Ruck.	the theyrs!
that, that,	daß, daß,	

Jede Zeile wurde beim Gesange wied
Stellen werden noch heute in der englisch
sungen. Wie nahe verwandt damit die f
Beispiele aus Helgoland sind, ergiebt sich

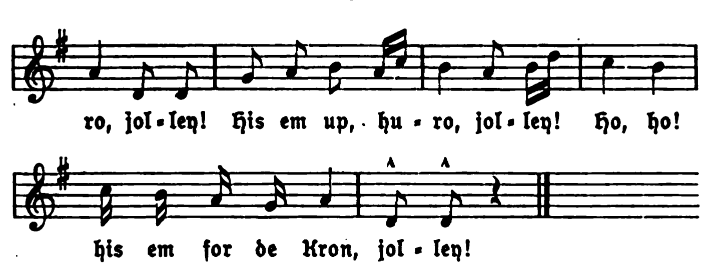
Nr. 134. (Skepperled om det Soel ap to wenn.[1])



1) Erk-Böhme III, Nr. 1502. „Beide Lieder sind erst langsam, faul, geduldig, am Ende munter und vergnügt zu singen.“ Vgl. dort auch das Danziger Schiffsjungenlied (Nr. 1501), das beim Ablaufen des Schiffes vom Stapel gesungen wird, und Lüpkes a. a. O., S. 1034 f. — Gesang beim Hissen auf einer indischen Dau im Hafen von Bagamoyo: R. Böhm, Von Sansibar zum Tanganjika, S. 13. — Griechische Matrosenlieder: Sanders a. a. O., S. 107 und Fauriel, Neugriech. Volkslieder II, S. 12 f. Spanische: Cabellero, Ausgew. Werke (Paderborn 1862) XVI, S. 55 f. Die meisten in den deutschen Volksliedersammlungen stehenden Matrosenlieder (z. B. Erk-Böhme III, Nr. 1505 ff.) sind keine Arbeitsgesänge. — Nach einer Aussage des Herrn Steuermanns K. A. Wilke, des Herausgebers einer Sammlung „Gedichte und Lieder für Schiffer“ (Hamburg 1884), würden zwar von den deutschen Schiffern bei der Arbeit noch zahlreiche Lieder gesungen; es seien dies aber in der Regel bekannte Volkslieder mit allerlei nicht gerade reinlichen Varianten und Einschiebseln. Sie würden „schleppend und ruck- und trittweise nach dem Takt der Arbeit“ gesungen. Da aber das Treideln und Mastrichten nicht mehr wie früher gehandhabt werde, so seien sie im Einschlafen begriffen. Als ein Lied, das beim Treideln gesungen worden sei, bezeichnet er das bekannte:

Es wollt' ein Mädchen Wasser hol'n
An einem kühlen Brunnen,
Hi, ha, heirassa!
An einem kühlen Brunnen.

Vgl. Erlach, Volkslieder II, S. 153 und Simrock, Die deutschen Volkslieder, S. 96. Beim Mastrichten soll das nicht minder bekannte „Als ich einmal am Sommertag“ (Erk und Irmer, Deutsche Volkslieder, Heft 2, Nr. 64) gesungen werden und ein ähnliches beim Hissen. Im Ganzen machen diese zu Arbeitsgesängen umgemodelten Volkslieder den Eindruck der Entartung.



Nr. 135. (Om det Anker ap to wenn.)

Heav em up, huro, jolley!
Hol em up, huro, jolley!
Heav em up met dem huro, jolley!
Up met em huro, jolley!

Neuerdings sind einige ähnliche Liedchen aus Palästina bekannt geworden, die aber nach dem Herausgeber meist ägyptischen Ursprungs sind.[1]) Es genügt, einen kurzen Text hier wiederzugeben:

Nr. 136.

Jā Līza, jā Līza,
Jāmāni, jāmāni!
Jā Lūḳa, jā Lūḳa,
Jā armal felūka!
Jā mūra, jā mūra,
Hā wallāhi!

O Lisa, o Lisa (Mädchenname),
O wie schön, wie schön!
O Lukas, o Lukas,
O Witwer im Boot!
O Mur-Schaf, o Mur-Schaf[2]),
Ja wohl, bei Gott!

---

1) Dalman a. a. O., S. 141 ff. Vgl. die ägyptischen Schiffergesänge im Anhang.

2) Mur ist die beste Schafrasse im Libanon. Die Geliebte (Lisa) wird damit verglichen. Anm. d. Herausg.

Die übrigen Texte dieser Gegend sind meist etwas länger; bemerkenswert ist, daß in einem derselben über den Kapitän geschimpft wird, während in einem andern über die altersschwachen Segel des Schiffes gespottet wird — Züge, die wir auch bei anderen Arbeitsliedern finden.

Daran mögen in Übersetzung[1]) zwei Lieder angeschlossen werden, welche von den Flußschiffern, die auf dem Indus fahren, ebenfalls beim Ein- und Aufziehen der Segel gesungen werden.

Nr. 137.

Zieht, o ziehet!
Hebt die Schultern,
Stemmt die Füße!
Das Boot will segeln.
Der Steuermann ist ein Krieger.
Der Mast ist hoch.
Schlagt die Trommel,
Der Hafen ist da.

Braucht alle Kraft!
Mit Gottes Gnade,
Mit der Heiligen Hülfe:
's ist ein wackres Boot —
Das Wasser ist tief —
Es kommt glücklich durch
Vom Shach Acbar
Durch Gottes Gnade!

Nr. 138.

Heil, Peer Putta![2])
Heil, Stadt Tatta!
Zieht zusammen,
Freudig ziehet!
Der Hafen ist klein.
Sieh den Turm im Hafen!
Das Land ist Gottes.

Wer hat die Welt gesehn?
Das Wasser ist süß.
Zieht alle auf einmal!
Der Hafen ist gut,
Belutschen das Volk,
Gott hat's uns gezeigt,
Mit Gott wir kamen.

In Ermangelung einer passenderen Stelle mag hier eine Nachricht über die Verarbeitung von Zuckerrohr auf Madagaskar Platz finden, bei der das Arbeitsverfahren

1) Nach Talvj a. a. O., S. 35 f., wo auf Burnes, Narrative of a Voyage on the Indus, London 1834, p. 54 verwiesen wird.

2) Shah Peer ist ein Schutzheiliger der Sinden; Putta wahrscheinlich einer seiner Beinamen.

dem zuletzt erwähnten ähnlich ist. „Das Rohr wird durch zwei Walzen zerquetscht, die von sechs Leuten mittels einer Kurbel gedreht werden. Eine Matte fängt den Saft auf und leitet ihn in einen Thonkrug. Begleitet wird die Arbeit von zotigen Gesängen, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lassen.“[1])

c) Beim Fortziehen oder Schieben schwerer Gegenstände.

Bei den Georgiern kommt es nicht selten vor, daß ein ganzes Holzhaus vermittelst Hebeln und untergelegter Walzen aus Holz von einer Stelle auf die andere versetzt wird. Um die Bewegung der Hebel gleichmäßig zu regulieren, stoßen sie sinnlose Laute aus, wie „e-le-ssaa!“ „a-a-haa!“, die als Signal zur Vereinigung der Kräfte dienen.[2])

Die Neuseeländer haben eine Art von Gesängen, die sie Toto-waka nennen.[3]) „Obgleich ohne musikalischen Wert, entsprechen diese Gesänge doch in wunderbarer Weise dem Zwecke, für den sie bestimmt sind, nämlich eine Anzahl Personen in den Stand zu setzen, beim Schleppen schwerer Holzstämme oder von Kanoes über Land eine gleichzeitige Kraftäußerung auszuüben. Wer die Gesänge der Matrosen beim Entladen eines Schiffes oder beim gemeinsamen Ziehen an einem Tau gehört hat, wird die Art, wie sie gesungen werden, völlig verstehen. Diese Gesänge bewegen sich in sehr verschiedenem Zeitmaß, je nachdem schwere oder leichte Lasten zu ziehen sind. Wird bergan geschleift, so wird der Vers aus langen Wörtern

---

1) Dr. A. Voeltzkow, Von Morondava zum Mangóky: Ztschr. der Ges. für Erdk. zu Berlin, Bd. XXXI (1896), S. 125.

2) Gogitschayschwili, Das Gewerbe in Georgien, S. 27.

3) Ed. Shortland, Traditions and Superstitions of the New Zealanders (London 1856), p. 162—165.

gebildet, von denen jedes ebenso schwer und mühselig aus dem Munde der Ziehenden zu kommen scheint, wie sie über den Boden vorrücken. Aber wenn das Hindernis überwunden ist und ihre Bewegungen freier und rascher werden, wird ein anderer Takt angewendet, gebildet aus einer Folge von kurzen Silben."

„Die ersten fünf Zeilen des folgenden Beispiels bilden einen Gesang, den man Puhwa oder Hari nennt. Er ist bestimmt, von einer einzigen Stimme gesungen zu werden, um das Zeichen zu geben, daß man sich zum Ziehen anschickt. Dann folgt der Toto-waka, dessen Verse abwechselnd gesungen werden — einer von dem Vorsänger, während die Zieher Atem holen, die Antwort von allen, welche gerade zusammen ziehen."

Nr. 139.

Puhwa oder Hari.

Toia Tainui, te Arawa,	Zieht, o Tainui [1]), zieht die Arawa [2]),
Kia tapotu ki te moana.	Sie vom Stapel zu lassen aufs Meer.
Koia i hirihara te matawatitiri takataka-tumai	Sicher schoß nieder der Donnerkeil, hierherzu fallend
I taku rangi tapu.	Auf meinen heiligen Tag.

Toto-waka.

Vorsänger:	Ka tangi te kiwi.	Es schreit der Kiwi.[3])
Alle:	Kiwi. (Kurzer, rascher Zug!)	Kiwi.
Vorsänger:	Ka tangi te moho.	Es schreit der Moho.[3])
Alle:	Moho.	Moho.
Vorsänger:	Ka tangi te tieke.	Es schreit der Tieke.[3])
Alle:	Tieke.	Tieke.
Vorsänger:	He poho anake.	Nur ein Bauch.
Alle:	To tikoko, tikoko! (Anhaltender Zug.)	Gabelt ihn auf, gabelt ihn!

1) Stammname. 2) Name eines Bootes.
3) Name von Vögeln.

Vorsänger:	Haere i te ara!	Haltet den Weg ein!
Alle:	Tikoko! (Starker Zug.)	Gabelt ihn auf!
Vorsänger:	Ko te tau-rua te rangi.	Es ist heute das zweite Jahr.
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorsänger:	Ko te hao-tane.	Es ist der Menschenfänger.
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorsänger:	Homai me kawe.	Macht Platz hier und schleppt es!
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorsänger:	Me kawe kiwhea?	Aber wohin es schleppen?
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorsänger:	A-ki te take.	Ah, die Wurzel!
Alle:	Take no tu. (Langer Zug.)	Wurzel von Tu.
Vorsänger:	E hau!	O Wind!
Alle:	Toia! (Langer Zug.)	Zieht hinweg!
Vorsänger:	Hau riri!	Rasender Wind!
Alle:	Toia!	Zieht hinweg!
Vorsänger:	Toia ake te take!	Zieht die Wurzel abwärts!
Alle:	Take no tu.	Wurzel von Tu.

(Pause, und dann neuer Anlauf.)

Vorsänger:	Koia rimu haere!	Also, geh' weiter, Rimu![1]
Alle:	Kauaea! (Starker Zug.)	Munter, Leute!
Vorsänger:	Totara haere!	Geh weiter, Totara![1]
Alle:	Kauaea!	Munter Leute!
Vorsänger:	Pukatea haere!	Geh weiter, Pukatea![1]
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorsänger:	Homai te tu!	Gieb mir den Tu!
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorsänger:	Homai te maro!	Gieb mir den Maro!
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorsänger:	Kia whitikia!	Straff anziehen!
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorsänger:	Taku takapu.	Mein Bauch!
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!

---

1) Namen von Waldbäumen, die zum Bau von Kanoes benutzt werden.

Vorsänger:	Hihi, e!	Drei lange Silben, um zu bezeichnen, daß ein langes starkes Anziehen nötig ist, um eine Unebenheit des Bodens zu überwinden.
Alle:	Haha, e!	
Vorsänger:	Pipi, e!	
Alle:	Tata, e!	
Vorsänger:	Apitia!	Zusammen!
Alle:	Ha! (Kurzer rascher Zug.)	Ha!
Vorsänger:	Apitia!	Zusammen!
Alle:	Ha!	Ha!
Vorsänger:	Ko te here!	Den Strick!
Alle:	Ha!	Ha!
Vorsänger:	Ko te here!	Den Strick!
Alle:	Ha!	Ha!
Vorsänger:	Ko te timata!	Und den Speer!
Alle:	E-ko te tikoko pohue.	Ah! und die Pohue-Gabel.
Vorsänger:	E-ko te aitanga a mata.	Ah! und das Feuerstein-Kind.
Alle:	E-ko te aitanga a te hoe-manuka.	Ah! und das Kind des Manuka-Ruders.

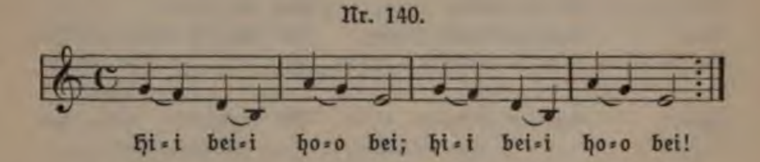
Damit treten die Leute hinweg. Dann eine Pause, und darauf neuer Anlauf.

Vorsänger:	Ko au, ko au.	Ich bin's, ich bin's.
Alle:	Hitaue! (Langer Zug.)	Ein langer Zug!
Vorsänger:	Mate ko te hanga.	Das Ding ist tot.
Alle:	Hitaue!	Ein langer Zug!
Vorsänger:	Turuki, turuki!	Rutsch fort, rutsch fort!
Alle:	Paneke, Paneke!	Schlüpf zu, schlüpf zu!
Vorsänger:	Oioi te toki!	Schwingt die Axt!
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorsänger:	Takitakina!	Zieht's hinaus!
Alle:	Ja!	Also!
Vorsänger:	He tikaokao.	Es ist ein Hahn.
Alle:	He taraho.	Es ist ein Taraho.[1])
Vorsänger:	He parera.	Es ist eine Ente.
Alle:	Ke, ke, ke, ke!	Quak, quak, quak, quak!
Vorsänger:	He parera.	Es ist eine Ente.
Alle:	Ke, ke, ke, ke!	Quak, quak, quak, quak!

1) Name eines Vogels.

Aus der alten Welt gehören hierher die Gesänge der Schiffszieher, welche an den meisten schiffbaren Flüssen, wo die Aufwärtsbewegung der Fahrzeuge mittels Menschenkraft erfolgte (Treideln), gebräuchlich waren, sich aber manchmal auch da finden, wo man sich der Leinpferde zu diesem Zwecke bediente. Die primitivste Form stellt folgende Notenskizze des Gesangs der sog. Boomätscher an der oberen Elbe dar, wie er noch vor einem Menschenalter in Dresden gehört werden konnte.[1])

Nr. 140.



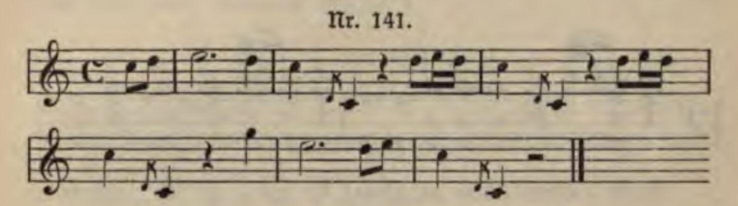
Der Berichterstatter bemerkt dazu: „Dieser 'Gesang' ist eigentlich als solcher nicht zu bezeichnen. Er bestand nur aus dem immerfort wiederholten: hibei, hobei! Auf die Silben hi und ho wurde besonderer Nachdruck gelegt, hierbei jedesmal der rechte Fuß vorgesetzt und der Stock (eine Art Bergstock) eingestemmt, wodurch das Nachziehen des linken Fußes, bez. das Fortschreiten unterstützt wurde."

Nicht minder eintönig ist ein Gesang der Bootzieher in China, den G. Kreitner[2]) am Han-Flusse aufgezeichnet hat. Ihrer acht schleppten mittels eines aus Bambubast geflochtenen Strickes mühsam das Boot bei heftigem Nordwind. „Es schien fast eine Arbeit der Verzweiflung zu sein, die sie da verrichteten. Mit so stark vorgebeugtem Oberkörper, daß die Brust nahezu den Boden berührte,

1) Mitteilungen des Vereins für sächsische Volkskunde 1899, N. 9, S. 15 f.
2) Im fernen Osten (Wien 1881), S. 402.

kämpften sie gegen die Gewalt des Sturmes, welcher das Schiff flußabwärts drängte. Die Füße der Schiffer gruben sich in den weichen Boden ein, und die starke Brust keuchte krampfhaft unter dem Drucke des umgewundenen Seiles, welches sich tief in das Fleisch einschnitt. Jetzt erreichten sie einen am Ufer eingetriebenen Baumstamm, woran sie das Seil befestigten. Nach einigen Minuten sauer verdienter Rast beginnt die Arbeit von Neuem. Sie singen einen Schiffergesang. In dumpfer, matt und matter werdender Vibration dringen die abgerissenen Töne zu uns“:
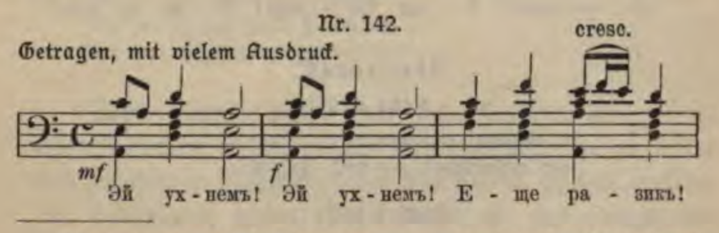
Nr. 141.
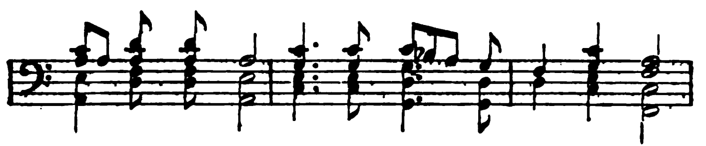


Bekannt sind auch die Gesänge der **Burlaken**, welche auf der Wolga die großen Getreideschiffe fortbewegen. Ich gebe das folgende Beispiel im Stimmensatz, wie es mir von Frau V. **Seroff** in Moskau mitgeteilt worden ist.[1])

Nr. 142.
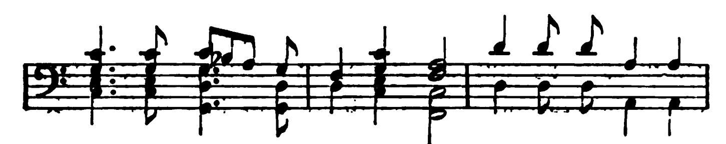
Getragen, mit vielem Ausdruck.
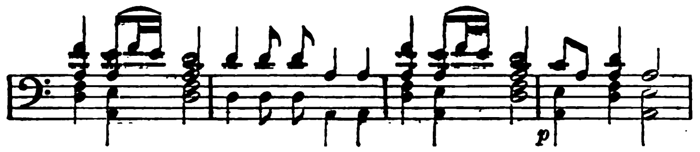


1) Der Text auch bei **Lederle** a. a. O., S. 153. Übersetzung von Herrn Dr. **Mich. Gannuschkin**. Das Lied ist zum allgemeinen Arbeitslied geworden, ähnlich wie Nr. 127, das auch beim Rudern, beim Fällen von Bäumen, bei Bauarbeiten u. dgl. gesungen wird.



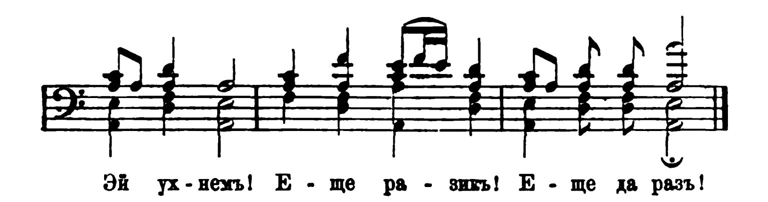
Е - ще да разъ! Ра - зо - вьемъ мы бе - ре - зу,



Ра - зо - вьемъ мы ку - дря - ву! Ай - да да, ай - да!



Ра-зо - вьемъ! Ай-да да, ай-да! Ку-дря - ву! Эй ухнемъ!



Эй ух - немъ! Е - ще ра - зикъ! Е - ще да разъ!

Übersetzung:

Sehr laut:

Ei, uchnem! ei, uchnem!
Noch einmalchen, — noch einmal!

Etwas leiser:

Ei, uchnem! ei, uchnem!
Noch einmalchen, — noch einmal!
Wickeln wir nun ab die Birke,
Wickeln wir nun ab die lock'ge!

Ai da — da! ai da!
Wickeln wir nun ab — ai da — da! ai da! — die lock'ge!

Ganz leise:

Ei, uchnem! ei, uchnem!
Noch einmalchen, — noch einmal!
Ei, uchnem! ei, uchnem!

Auch die Hohenauer, d. h. die Schiffleute, welche die großen Schiffszüge (Hohenauen) auf dem Inn und der Donau beförderten, hatten ihre eigenartigen Gesänge. Es liegt folgende Nachbildung vor, die offenbar der Wirklichkeit sehr nahe kommen mußte.[1])

Nr. 143.

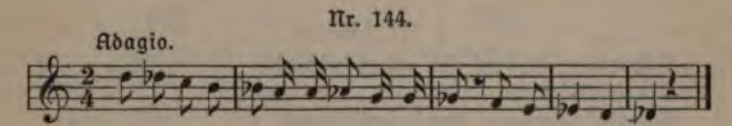
Hagenauer, schlaget ein, alles Geschlecht
Der Schiff-Knecht;
Schnalzt zusammen, schreit und sprecht:
Ho ho ho, reidt an, reidt an!
Ho ho ho, dauch an, dauch an!
Jodl dauch an, Jodl dauch an!
Ho, dauch an, mein Steuer-Mann!
Thut Ehr beweisen der Wunder-Hagenau!
Die Rueder niedersendt und grüeßet dise Fraw!
Dein Gemüeth und Hertze wendt, den schönen Ort anschaw!
Den Schiff-Leuthn ist sie gewogn,
Unser Liebe Fraw von Pogn.
Jodl dauch an, Jodl dauch an,
Nur fein dapffer angezogn!

Zum Schluß muß noch des Fischfangs gedacht werden, soweit er mit großen Netzen erfolgt, die an Seilen von zahlreichen Menschen durch das Wasser gezogen werden. In Neuseeland haben diese Netze oft eine Länge von tausend Ellen und bedürfen beim Gebrauch Hunderte von

1) Im „Azwinischen Bogen" des Abtes Dominik (Straubing 1679), angeführt bei Schmeller, Bayr. Wörterbuch I, Sp. 1043.

Händen.[1]) In Arabien beobachtete Wellsted, daß dreißig bis vierzig Männer zugleich an Seilen solche Netze ans Land zogen.[2]) Die gleiche Weise des Fischfangs übten die alten Ägypter.[3]) So dürfen wir denn auch hierbei Arbeitsgesänge erwarten, welche in diese Gruppe gehören. In der That berichtet schon Diodor[4]) von den Ichthyophagen, daß sie bei ihrer Arbeit sich gegenseitig durch unartikulierte Gesänge (ἀνάρθροις ᾠδαῖς) ermuntern, und Freycinet[5]) teilt aus Neu-Südwales einen Gesang der Frauen beim Fischfang mit, der in anschaulicher Tonmalerei das Aufwinden der Netze anzudeuten scheint:

Nr. 144.



Ein Text ist nicht vorhanden; wahrscheinlich besteht er, wie in vielen ähnlichen Fällen, aus sinnlosen Lauten, welche die Beobachter der Aufzeichnung nicht wert fanden.

d) Beim Rudern.

Von allen dieser Gattung angehörigen Gesängen erfreuen sich die Bootgesänge oder Ruderlieder gewiß

---

1) Ratzel, Völkerkunde I, S. 234. Shortland a. a. O., S. 211.
2) Reise in Arabien I, S. 132.
3) Erman, Aegypten, S. 326.
4) III, 16. Fischfang mit Gong- und Tamtam-Begleitung in China: Kreitner a. a. O., S. 396. Nach einer Mitteilung Dalman's wird auch in Palästina beim Einziehen des Schleppnetzes gesungen.
5) Voyage autour du monde, citiert bei K. Hagen a. a. O., Taf. III. — Dagegen gehört das litauische Liedchen bei Bartsch a. a. O., S. 168 wohl nicht hierher. Das Gleiche gilt von dem Fischerliedchen aus Rügen bei Erk-Böhme III, Nr. 1504.

der weitesten Verbreitung. Erfordert doch das Rudern, wenn es von mehreren geschieht, immer ein genau gleichzeitiges Heben und Eintauchen der Ruder, damit das Fahrzeug nicht aus der Richtung geworfen und die Bewegungen des einen Arbeiters nicht durch die des andern gehindert werden.

So finden wir denn überall, wo Ruderschiffe gebraucht werden, künstliche Mittel angewendet, um das Takthalten zu unterstützen. Bald sind es bloße Zischlaute und Rufe der Ruderer selbst[1]), bald Händeklatschen wie bei den alten Ägyptern, bald das Kommando eines besonderen Rudermeisters (des κελευστής bei den Griechen, hortator oder pausarius bei den Römern), der dabei wohl den Taktlhammer (portisculus) zu Hilfe nimmt[2]), bald Schläge auf einen laut schallenden Gegenstand[3]), bald die Weisen eines Spielmanns (auf den Kriegsschiffen der Griechen des τριηραύλης) oder einer ganzen Musikbande, wie im indischen Archipel; bald wird Instrumentalmusik mit Gesang verbunden.

---

1) So bei den Japanern: Spieß a. a. O., S. 149.

2) Non. 151, 19. Sen. Ep. 56, 5. Mart. III, 67, 4. Rutil. I, 470. Daneben scheint aber doch auch von den Ruderern gesungen worden zu sein, wie aus einem zuerst von Dümmler in Haupts Ztschr. f. d. Alterth. XVII, S. 523 veröffentlichten „celeuma" hervorgeht, mit dem Kehrreim: Heia naheia heleia naheia naheia heleia! Vgl. Rh. Mus. f. Phil. N. F. XXXII, S. 523 und Bährens, Anal. Catull., p. 70. Neues Archiv d. Gesellschaft für d. Geschichtskunde VI, 190.

3) Sittliche und natürliche Geschichte von Tunkin (Leipzig 1779), S. 142: „Auf den Schiffen der Mandarine geschieht das Manoeuvre nach dem Schall zweier kleinen Stöcke von einem klingenden Holz oder einer Glocke mit dem Schwengel, wonach sich die Gleichheit der Bewegung der Matrosen richtet".

So berichtet Joest[1]) über das Schiffswesen der christlichen Strandalfuren des südlichen Seram: „Die Orem-baai, große flachgehende Boote, nur aus zusammengenähtem und geflochtenem Holze, Bambu und Rottan bestehend, werden von 16—20 Mann gerudert; in der Mitte des Bootes ist aus Bambu und Palmblättern eine Hütte für den Reisenden errichtet. Eine Fahrt in solchem Fahrzeuge würde zu den angenehmsten der Welt gehören, wenn das musikalische Gefühl bei diesen Leuten nicht in solchem Maße ausgebildet wäre, daß sie einfach nicht im Stande sind, ohne Musik zu rudern. Darum thronen oben auf der erwähnten Hütte, wenige Zoll über dem Kopf des Reisenden, drei oder mindestens zwei Künstler, die mit nervenerschütternder Energie eine Trommel und ein Gong bearbeiten, mit denen sie die Gesänge der Ruderer begleiten. Tag und Nacht dröhnt ihr Daktylus; man glaubt anfangs taub oder mindestens rasend zu werden, zumal wenn die glühenden Sonnenstrahlen, mit doppelter Gewalt vom Meere zurückgeworfen, sich auf dem Dach der musikalischen Hütte konzentrieren; nach wenigen Stunden gewöhnt man sich indes auch hieran und schläft dann ganz

---

1) Verh. der Berliner Anthrop. Ges. 1882, S. 83 und Intern. Archiv f. Ethnogr. V, S. 4. Ruderlieder, mit Flöten- und Trommelbegleitung auch bei den Chinesen. Vgl. A. Forke, Blüten chinesischer Dichtung (Magdeburg 1899), S. 8 [Conrady]. — Bei den Wasserfesten in Cambodga les pirogues luttent de vitesse au son du tamtam: Les Colonies françaises III, p. 126. — Von dem kleinen Strandvölkchen der Liven am Rigaischen Meerbusen, das sich hauptsächlich vom Fischfang ernährt, berichtet ein finnischer Beobachter (Sitzungsberichte der gelehrten estnischen Gesellschaft zu Dorpat 1899, S. 98): „In ruhigen Sommernächten, wo ein längeres Verbleiben auf der See angezeigt erscheint, begleitet ein Musikus die Berufsarbeiter zur See, und beim Klange der Musik wird die Arbeit zum Spiel“.

gut, trotz des unharmonischen Getöses". Auch an der Maclayküste in Neu-Guinea rudert man mit Gesang und Trommelschlag.[1])

Viel verbreiteter ist aber jedenfalls der Rudergesang ohne Musikbegleitung. Es mag dahingestellt bleiben, ob er bei den alten Griechen üblich war[2]); sicher nachgewiesen ist derselbe bei nord- und mittelamerikanischen Indianern[3]), bei den Flußschiffern in Kaschmir[4]), im ganzen ostindischen Archipel, bei den Annamiten[5]) und auf zahlreichen Inseln und Inselgruppen der Südsee. So auf den Palau-Inseln[6]), der Neu-Britannia-Gruppe[7]), in Tongatabu, Samoa[8]), Viti[9]), Neu-Seeland.

Über letzteres erzählt der Missionar Nicholas[10]): „Die Neuseeländer haben die Gewohnheit, in der Arbeit des Ruderns sich nach einem gewissen Takte gegenseitig aufzumuntern und zu erheitern, je nachdem die Tiefe des Wassers bald diese, bald jene Art des Ruderns nötig macht, indem sie alle zugleich sich die Worte Tohihah hiohah,

---

1) Finsch, Samoafahrten, S. 131.

2) Vgl. Becker, Charikles I, S. 212 und die Erklärer zu Aristoph. Fröschen 207 ff. und Xenophon, Hell. V, 1, 8.

3) Baker, Über die Musik der nordamerikanischen Wilden, Nr. XXXIX der Notenbeilagen, S. 75. Siehe den Anhang. Vgl. auch The Poetical Works of Thomas Moore, p. 181 (A Canadian boat-song).

4) v. Hügel, Kaschmir und das Reich der Siek I, S. 295. II, 410.

5) Ehlers, Im Sattel durch Indo-China II, S. 104.

6) Semper a. a. O., S. 93.

7) Parkinson, Im Bismarck-Archipel, S. 150.

8) Vgl. den Anhang und die Notenbeilagen bei Hagen, Über die Musik einiger Naturvölker. Hamburg 1892.

9) M. Buchner, Reise durch den Stillen Ocean, S. 281.

10) Reise nach und in Neuseeland, S. 166. Vgl. M. Buchner a. a. O., S. 150.

itokih itokih! zurufen, mit welchen Worten teils das langsame, teils das schnelle Rudern anbefohlen wird. Dies geschieht mit der methodischsten Genauigkeit, und ihr Takthalten im Rudern ist wirklich bewundernswürdig."

Genaueres berichtet E. Shortland.[1]) Nach ihm bilden die Bootgesänge eine besondere Gruppe der Arbeitsgesänge der Neuseeländer, die den Namen Toitoi-waka oder Tukiwaka führt. „Auf den langen Kriegs-Kanoes stehen zwei Sänger (Kaituki) auf Gerüsten, die in gleicher Höhe mit den Seitenborden des Bootes angebracht sind, das eine beim Bug, das andere beim Hinterteil. Zu ihrem Gesang schwingen sie im Takt eine ihrer heimischen Waffen, die sie in der Hand halten, gerade wie der Leiter eines Orchesters den Bogen seiner Violine schwingt. Bald singen sie abwechselnde Verse, einander antwortend, bald beide zusammen dasselbe. Dabei wird der Takt außerordentlich gut beobachtet. Ich habe fünfzig oder sechzig Ruder genau in demselben Augenblick ins Wasser tauchen sehen, ohne daß das Auge einen Unterschied unter ihnen bemerken konnte. Häufig bringen die Sänger aus dem Stegreif Scherze in diese Gesänge oder berühren andere Angelegenheiten, um Heiterkeit hervorzubringen und die Mannschaft zu ermuntern und zu ermutigen". Shortland teilt den folgenden Text eines Tukiwaka mit:

Nr. 145.

Tena toia!	Nun ziehet!
Tena pehia!	Nun drücket!
Tena tukia!	Nun haltet Takt!
Tena tiaia!	Nun taucht ein!
Tena kia mau!	Nun haltet an!
Tena kia u!	Nun seit fest!

1) a. a. O., S. 167 ff.

Hoe, hoe atu!	Stoßt, stoßt hinweg!
Runga, runga atu!	Aufwärts, aufwärts hinweg!
Waipa atu!	Nach Waipa hinweg!
Tena toia!	Nun ziehet!
E hara te puhi o tana waka.	Die Federn seines Bootes sind nicht wert angesehen zu werden.
Te oreore.	Der rasche (Ruder)-Schlag!
Te oreore.	Der rasche Schlag!
Toia!	Ziehet!
Toia!	Ziehet!
Tiaia!	Taucht ein!
He tuki	Stimmt an einen Sang!
He pehi!	Einen Schub!
Werohia!	Stecht hinein (in das Wasser)!
Kia ngoto.	Mag es tief sein.
He kukume!	Ein langer Zug!
Ae, ae!	Ja, ja!
He pehi!	Ein Schub!
Tena tiaia!	Nun taucht es ein!
Aue pehia!	Schiebt es hin, so schwer es ist!
Koroheke ki te whana.	Da stößt ein alter Mann heraus.
Tishaua!	Blickt munter!
Ki te whana.	Da stößt er heraus.
Tangohia!	Weiter!
He piko!	Eine Krümmung (des Flusses)!
Tango mai!	Überwindet sie!
He rae!	Eine Landspitze!
Waiho atu!	Laßt sie hinter euch!
Toia!	Stoßt ab!
Toia!	Stoßt ab!

Außer diesen Tukiwaka giebt es noch eine zweite Art von Bootgesängen (Haka), die von allen Ruderern im Chor gesungen werden. Von diesen giebt folgendes Beispiel eine Anschauung:

Nr. 146.

Haere nga wahie	Geh, Brennholz!
Ki Maketu te kai ai.	Wir werden in Maketu Fleisch zu essen bekommen.

E timu ana,	Es ist Ebbezeit,
Ki to kai mata ma puku.	Uns zu einem Bauchvoll Magerfleisch zu verhelfen.
Toia!	Stoßt ab!

Nicht minder ausgebildet treten die Rudergesänge bei den Negervölkern in Afrika auf. G. Rohlfs[1]) fand sie bei den Akkra-Negern an der Goldküste und den Kakanda am mittleren Niger, „denen es ganz unmöglich ist, ihr Kanoe weiter zu stoßen, ohne jeden Stoß mit Gesang zu begleiten". M. Buchner[2]) schildert eine Kanoefahrt der Dualla in Kamerun mit begeisterten Worten. „Vollständig bemannt taucht das leichte Fahrzeug so tief ein, daß außer den zierlich verjüngten Enden, welche höher emporragen, nur ein ganz schmaler Bord noch trocken bleibt, und man sieht von dem Körper desselben eigentlich weiter nichts als die taktmäßig arbeitende Doppelreihe der Insassen (50—60), wie sie ihre spitzen Ruder ins Wasser stechen oder in kräftigem Bogen wieder emporheben. In der Mitte steht aufrecht der Kommandant mit irgend einem altertümlichen bizarren Federschmuck auf dem Haupte, wie es früher Sitte gewesen, und vor ihm sitzt der eifrig hämmernde Trommler. Die Ruderer begleiten den Takt ihrer Arbeit mit einem kriegerischen Gesang; lustig flattern die Fahnen im Winde, und die ganze seltsame Erscheinung schneidet durch die Wellen, wie ein märchenhaftes Ungetüm". Livingstone[3]) und Stanley[4]) erzählen ähnliches vom mittleren Kongo, dem Tanganyika-See und der Küste

1) Land und Volk in Afrika, S. 45.
2) Kamerun, S. 36.
3) Letzte Reise, S. 6.
4) Durch den dunkeln Weltteil II, S. 68. 282 f. Wie ich Livingstone fand II, S. 190 f. Vgl. Kollmann, Der Nordwesten unserer ostafrikanischen Kolonien, S. 14. 88. Holub a. a. O., II, S. 152.

von Zanzibar. Als Stanley's Leute auf seiner Reise zur Aufsuchung Livingstone's bei der Abfahrt von Udschidschi hörten, daß es sich um Antritt des Rückwegs handelte, waren sie froh erregt. „Sie stimmten den Freudengesang der Zanzibarer Bootsleute an, welcher mit dem begeisterten Chorgesang endigt:

Kinan de re re Kitunga.

So ruderten sie denn wie Tolle daher, bis sie vor reiner Erschöpfung genötigt waren, auszuruhen, während der Schweiß stromweise an ihnen herabfloß. Sowie sie ausgeruht hatten, machten sie sich wieder an ihre Ruder und stimmten den Gesang der Mrima an:

O Mama, re de mi Ky,

der sie bald wieder zu großen Anstrengungen anspornte. Durch diese energischen ruckweisen Anstrengungen, sowie durch Gesang und Gelächter, Gestöhne und Geschrei gaben unsere schwitzenden und keuchenden Leute ihrem freudigen Gefühl über den Gedanken Ausdruck, daß wir heimkehrten und daß auf der Route, die ich nach Unyanyembe erwählt, durchaus keine Gefahr zu fürchten sei:

Wir sind den Wahha entgangen, ha, ha!
Die Wavinza werden uns nicht mehr plagen, oh, oh!
Mionvu bekommt kein Tuch mehr von uns, hy, hy!
Und Kiala wird nimmer uns wiedersehen, he, he!

schrieen sie mit wildem Gelächter und führten dabei wuchtige Streiche mit den Rudern, welche die alten ungelenken Boote vom Vordersteven bis zum Spiegel erbeben ließen." Die letzten Zeilen waren improvisiert und spielten auf Vorgänge an, die sie auf der Hinreise mit erlebt hatten.

Improvisierter Kanoegesänge gedenken auch die Kenner **Madagaskars**[1]) bei ihren Schilderungen des dortigen Flußverkehrs. „Einer der Ruderer trägt ein Recitativ vor, das sich nicht selten auf eben erst Erlebtes bezieht und sehr oft auch zierliche Schmeicheleien für den Europäer enthält, in dessen Dienst sie gerade stehen. Seine Freigebigkeit, sein Reichtum und ähnliches wird gerühmt, und an diese Lobeserhebungen die Frage geknüpft, ob es nicht an dem nächsten Anhaltepunkte Rindfleisch, Reis und andere Speisen geben werde. In regelmäßigen Zwischenräumen fallen die andern im Chore ein, oft nur mit einem Kehrreim von wenigen Worten, wie z. B. mit dem beliebten:

He! mioi va?

O, giebt es etwas? In einem dieser Gesänge schildert der Chor die Stadt Tamatave als einen Ort, wo man viel Geld verthun könne, während das Recitativ alle Dörfer auf dem Wege von Tamatave nach der Hauptstadt der Reihe nach durchgeht und mit einer Schilderung des nördlichen Eingangs des Palastes von Antanánarivo schließt."

Gleiches beobachtete **Jacobsen**[2]) auf der Seefahrt im **Banda-Meer**. „Die Ruderer suchten sich auf der mehrstündigen Fahrt durch Gesang anzufeuern und bei uns die Gebelaune zu erwecken. Irgend einer hob z. B. an: 'Der Herr hat viel Arrak und wird uns davon geben', worauf der Chor die Zeile wiederholte. Da aber der Herr keinen Arrak gab, hieß es weiter: 'Der Herr hat viel Tabak, er wird uns davon geben', und so ging es

---

1) J. **Sibree**, Madagaskar (Leipzig 1881), S. 197 f. **Keller**, Die ostafrikanischen Inseln (Berlin 1898), S. 105.

2) Reise in die Inselwelt des Banda-Meeres, S. 96 f. 180.

fort und fort mit dem Herzählen aller Herrlichkeiten — ein Gebrauch, der im ganzen Archipel bis zu den Arrow-Inseln wahrgenommen werden kann."

Die Siamesen haben einen eigenen Ruf, durch welchen sie das Takthalten beim Rudern unterstützen, und einen andern, durch welchen sich die Ruderer gegenseitig zur Eile auffordern. Der erste lautet äö phō phō! und der zweite äö tüä tüä![1])

Die Japaner haben auch für die Ruderlieder einen eignen Namen (Fune-nori-uta). Ich bin in den Stand gesetzt, zwei Proben mitzuteilen.

Nr. 147.

Sumida gawa-ni wa	Auf dem Sumidafluß
Ki-no ha-wo nagas';	Laß ich Baumblätter schwimmen;
Watasha nushi yue	Deinetwegen
Na-wo nagas'.	Laß ich meinen (guten) Namen schwimmen.
Gichóng! gichóng!	Gichong! Gichong!

Nr. 148.

Itagomashima-no	Unter der Schiffsmatte
Makomo naka-ni	Bei Itagomashima
Ayame saku-to wa;	Blüht eine Schwertlilie;
Nikurashiya!	Ist das nicht scheußlich?

Nirgends aber sind diese Gesänge so entwickelt wie in Ägypten bei den Nilschiffern, die nicht nur für jede Arbeit, sondern fast für jedes Ereignis in ihrem Berufsleben eine besondere Weise haben: eine beim Rudern, eine beim Segelwechsel, eine andere, wenn das Boot auf den Sand geraten ist, oder wenn sie es ziehen müssen, und diese Lieder wechseln noch, je nachdem es sich um Berg- oder Thalfahrt, Arbeit am Morgen, Mittag, Abend oder

1) Pallegoix-Dey, Dictionnaire siamois-français-anglais, Bangkok 1896 s. v. phō und tüä. (Mitt. von A. Conrady.)

in der Nacht handelt.[1]) Sie werden von dem Rais, der auch selbst mitrudert, vorgesungen, von der Mannschaft aufgenommen und enden meist mit oft wiederholten Ausrufen. Da es richtiger schien, alle diese dem gleichen Berufe angehörigen Gesänge in ihrer Zusammengehörigkeit vorzulegen, so sind sie in den Anhang verwiesen worden.

Zum Beweise, daß auch das moderne Europa solcher Gesänge nicht ganz entbehrt, füge ich zum Schluß noch folgende beiden Stücke bei.

Nr. 149. (Barkarole der illyrischen Küstenschiffer.[2])

1. Pisombo, Pisombo![3])
Der Himmel ist hell, das Wetter ist blau,
Es wehen die Lüftchen so sanft und lau,
Der Mond erhebet sich wolkenleer,
Nicht zauset der Sturm die Segel mehr.
Pisombo, Pisombo!

2. Pisombo, Pisombo!
Nehmt eure Ruder nur flink zur Hand,
Und rudert rüstig und rudert gewandt!
Habt ihr's zum weißlichen Schaum gebracht,
Sind wir in Ragusa noch heute Nacht.
Pisombo, Pisombo!

3. Pisombo, Pisombo!
Zur Rechten vom Strande nur hingelenkt,

---

1) Vollständigste Sammlung bei Jos. H. Cruri, Sea Nile, the Desert and Nigritia: Travels in company with Capt. Peel 1851—1852. London 1853, S. 307 ff. Vgl. auch Kiesewetter, Die Musik der Araber, Taf. XX, Nr. 21 und Dalman, Palästin. Diwan, S. 143.

2) Aus Gerhard, Wila II, S. 138 f.

3) „Ein Wort ohne Bedeutung. Die illyrischen Matrosen singen es beständig, wenn sie rudern, um die Bewegung der Ruder darnach zu richten."

Daß uns kein böser Pirat bedrängt!
Sie haben Flinten im langen Boot
Und scharfe Säbel und machen Not.
Pisombo, Pisombo!

4. Pisombo, Pisombo!
Sind bei der Kapelle des Stephan schon;
Sankt Stephan ist unser Schiffspatron.
Sankt Stephan send' uns günstigen Wind,
Weil wir vom Rudern ermüdet sind!
Pisombo, Pisombo!

5. Pisombo, Pisombo!
Das schöne Schiff, wie fliegt es dahin!
Ich gäb' es — so wahr ich ein Seemann bin! —
Nicht für die Caracke [1]), die Wellen staucht,
Und sieben Tage zum Wenden braucht.
Pisombo, Pisombo!

Nr. 150.

(Gesang der Kohlenschiffer auf dem Tyne.[2])

As I came thro' Sandgate [3]), thro' Sandgate, thro' Sandgate,
As I came thro' Sandgate I heard a lassie sing:
Weel (well) may the keel row, the keel row, the keel row,
Weel may the keel row, that my lad is in.
He wears a blue bonnet, a blue bonnet, a blue bonnet,
He wears a blue bonnet, and a dimple in his chin;
And weel may the keel row, the keel row, the keel row,
And weel may the keel row, that my lad is in.[4])

---

1) Ein großes Lastschiff.

2) G. Schwabe, Ztschr. f. Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft II (1862), S. 565 f.

3) So heißt eine Straße in Newcastle.

4) „Die Keels werden wie unsere Spreekähne mittels langer Stangen fortbewegt, gegen die sich die Keelmen mit der Brust anstemmen, während sie den Kahn mit den Füßen vorwärts treten. Bewegt sich der obige Vers nicht so bedächtig dahin wie ein schwer beladener Keel? Er bedarf gar keiner Melodie, er hat sie schon in sich."

e) Schlußbemerkungen.

Die große Mehrzahl der Gesänge dieser Gruppe trägt unverkennbar ein sehr altertümliches Gepräge; ja wir sind mit den ursprünglichsten derselben bis zu den einfachsten Naturlauten zurückgelangt, von denen nach allgemeiner Annahme die menschliche Sprache ausgegangen ist. Das hau hau! der Lhoosai, das yo ho! und ho ho! der indischen Kuli, das ao pho pho! der Siamesen, das hu hu! ahu! der Chinesen, das nĭ sā ayē, onaaa! der Japaner, das haha ē! hihi ē! der Neuseeländer, das haha, hihi, hehe! der schwarzen Bootsleute auf dem Tanganyika, das hihi beii, hoho beii! der Boomätscher an der Elbe, das ai da, da! der Burlaken an der Wolga sind Laute, wie sie immer und überall die gepreßte Brust bei rascher, schwerer Kraftaufbietung ausstößt, sinnlos, unwillkürlich, und doch mit dem Gefühle der Erleichterung. Sie sind zugleich das Zeichen des Zusammenwirkens, das mit *einem* Ruck die zerstreuten Kräfte vieler schwacher Einzelnen zur Riesengewalt zusammenrafft, und sie kehren deshalb, wenn auch in verschiedenartigster Figuration, als Kehrreime in den meisten Gesängen dieser Gruppe wieder: in dem djahoē der Javanen, dem mahaha hoho, mahaha ngo! der indischen und dem oi gawa! der japanischen Sänftenträger, in dem fröhlichen hi hopp! der Rammer, dem huro joley! der Helgoländer, dem pisombo! der Dalmatier, dem eilenden gichong, gichong! der Ruderer in Japan, wie in dem schwerfälligen, aus der Tiefe der Seele aufstöhnenden ei uchnem! der russischen Schiffszieher. Viele dieser Laute werden sich durch Jahrhunderte hindurch fortgepflanzt haben wie das ὢ εἶα εἶα des Aristophanes sich noch in dem ἔα λέσα und ἔα μόλα der heutigen

griechischen Schiffer wiederfindet.[1]) Manche Gesänge dieser Gruppe sind wenig über diese Naturlaute hinausgewachsen, wie z. B. die Schifferlieder aus Helgoland; in andern sind sie mit sinnvollen Worten verbunden oder durch solche ersetzt, wie bei dem hoch auf! einen drauf! der Rammgesänge; wieder in andern sind sie nur noch als Rudimente zu erkennen.

Sie gleichen darin den Gesängen der vorigen Gruppe, während die zur Einzelarbeit gesungenen Lieder nur ganz vereinzelt ähnliche Elemente aufweisen. Aber von den Refrains der Gesänge zur Wechseltakt-Arbeit unterscheiden sich diese Ausrufe doch auch wieder; jene schließen sich an das Arbeitsgeräusch an und ahmen dessen Tonfall nach, während diese ein geordnetes Zusammenwirken aller ermöglichen wollen und daneben incitativen Charakter zu haben scheinen. Denn die meisten dieser Arbeiten ergeben für sich keinen Tonrhythmus, und darum genügt z. B. den Ruderern aus Seram der Gesang allein nicht, um Takt zu halten; es müssen Trommel und Gong hinzukommen. Aber im Ganzen würde man doch wohl irren, wenn man annähme, daß in diesen Fällen die Rhythmisierung der Arbeit lediglich durch rhythmisch gegliederte Worte und Musik bewirkt werde; vielmehr unterstützen dieselben bloß den durch die technischen Voraussetzungen der Arbeitsaufgabe gegebenen Bewegungsrhythmus und haben sich in der Abfolge der Töne den gleichen Bedingungen zu fügen wie dieser.

Im Ganzen überwiegen die Gesänge mit einem längeren sinnvollen Worttext. Der größte Teil dieses Textes scheint — wenigstens in den vorliegenden Beispielen — ein feststehender zu sein; höchstens daß einzelne Stellen

---

1) Vgl. Böckel a. a. O., S. LXII.

(Namen u. dgl.) nach Ort und Gelegenheit geändert werden. Im Inhalt zeigen sie eine Anzahl gemeinsamer Züge:

1. sie fordern, dem Verlauf der Arbeit folgend, zu gleichzeitiger vereinter Kraftaufbietung auf;

2. sie suchen die Genossen durch Spott und Tadel, durch Hinweis auf die gute Meinung der Zuschauer anzuspornen;

3. sie geben die Gedanken der Zusammenwirkenden über die Arbeit und ihren Fortgang, das Werkzeug und das Werk wieder, äußern Freude oder Unbehagen, Klagen über große Mühsal und schlechten Lohn.

Dazwischen finden sich mancherlei andere, lyrische und selbst epische Elemente; im Ganzen sind diese aber doch weit spärlicher vertreten als bei den Gesängen der beiden andern Gruppen. Die Sänger werden immer wieder auf die Arbeit selbst zurückgeführt, deren wechselnder Verlauf ihre ganze Aufmerksamkeit verlangt und deren gedeihliches Fortschreiten die Zusammenfassung aller Kräfte erfordert, während bei der Einzelarbeit und der Arbeit im Wechseltakt die Gedanken abschweifen mögen, wenn einmal der passende Rhythmus der Körperbewegung erzielt ist und die Thätigkeit automatisch ihren Fortgang nimmt.

Anhang.

Arbeitsgesänge der Neger in den Vereinigten Staaten von Nordamerika.

Es ist seit langer Zeit bekannt, daß bei den Negersklaven in den Südstaaten der Union der Arbeitsgesang im Plantagenbau eine große Rolle gespielt hat; minder bekannt dürfte sein, daß auch die befreiten Schwarzen noch heute, wo sie des Zwangs der Massenarbeit entledigt sind und auf dem Boden der freien Konkurrenz als Teilbauern, Zwergpächter oder Lohnarbeiter ihren Unterhalt verdienen müssen, ihre meisten Arbeiten im Takt unter begleitenden stark rhythmischen Gesängen verrichten. Noch immer scheint die Gabe der Improvisation bei ihnen so lebendig zu sein, wie bei ihren wilden Stammesgenossen in der Urheimat Afrika; daneben aber hat sich eine große Zahl von festen Liedertexten ausgebildet, welche sich zwar vielfach an den Kirchengesang anlehnen und mit biblischen Vorstellungen erfüllt sind, aber doch durchgängig in ihrem musikalischen Aufbau die Bedingungen des Arbeitsgesanges widerspiegeln. Ein Vorsänger schlägt ein Motiv an, das dann vom Chor aufgenommen und unzählige Male wiederholt wird. Diese Negergesänge haben in neuerer Zeit die Aufmerksamkeit um so mehr auf sich gezogen, als der weißen Bevölkerung der Union das eigentliche Volkslied fremd ist und eigne musikalische Begabung nicht zu ihren hervorragenden Eigenschaften gehört. Man hat Samm-

lungen derselben veranstaltet und die Melodien für die Aufführung in Gesangvereinen eingerichtet[1]); ja man hat sie in zahlreichen scherzhaften Nachbildungen travestiert. Manchen gilt diese „Neger-Musik" geradezu als die nationale Musik der Nordamerikaner überhaupt und ihre Pflege und Veredelung als eine nationale Aufgabe.

Obwohl nun ein Teil der Gesänge dieser Sammlungen als Arbeitsgesänge direkt bezeichnet wird, so unterliegt doch die Benutzung derselben für die Zwecke dieses Buches manchen Bedenken, und ich bin darum Herrn Professor Charles R. Henderson an der Universität Chicago zu größtem Danke verpflichtet, der sich vor einem Jahre erbot, mit Hilfe seiner zahlreichen Schüler in den Südstaaten eigens Arbeitsgesänge der Neger für mich zu sammeln. Die Ausbeute war schon beim ersten Anhieb der Fundstätte eine unerwartet reiche. Nicht nur daß eine Reihe in den Sammlungen nicht vertretener Feld- und Pflanzgesänge zu Tage kam, es wurden jene Arbeitstaktlieder auch bei Verrichtungen von durchaus modernem Charakter gefunden, bei denen man sie kaum erwarten sollte. Endlich ergab sich, daß manche Negergesänge keiner bestimmten Arbeitsart zugewiesen werden konnten, da sie bei verschiedenen Thätigkeiten angestimmt werden. Unter diesen Umständen empfahl es sich nicht, diese eigenartigen Gebilde

1) Die beste dieser Sammlungen dürfte sein: Cabin and Plantation Songs, as sung by the Hampton students arranged by Thomas P. Fenner, Frederic G. Rathbun and Miss Bessie Cleaveland. 3. Ed. New York and London 1901. 166 Seiten. Die Lieder sind nach den Aufzeichnungen von südstaatlichen Zöglingen des Hampton normal and agricultural Institute of Virginia wiedergegeben. — Eine zweite Sammlung Jubilee and Plantation Songs, Boston, Oliver Ditson Company beruht in den hier in Betracht kommenden Stücken ganz auf der vorigen.

an verschiedenen Stellen dieses Buches zu zerstreuen, sondern sie hier vereint mitzuteilen.

Ehe wir uns zu den Texten selbst wenden, werden noch ein paar allgemeine Bemerkungen am Platze sein. Der Neger der Vereinigten Staaten hat viele Züge primitiven Denkens und Thuns durch jahrhundertlange Sklaverei hindurch sich bewahrt, und die hohe soziale Schranke, welche sich zwischen ihm und dem weißen Manne noch immer erhebt, wird auch nicht so bald eine Ausgleichung jenes Gegensatzes eintreten lassen. Der Neger ist arbeitsam; aber er hat keine Ausdauer, und wir mögen es glauben, wenn versichert wird, daß er heute als Freier im Durchschnitt weniger leiste, als ehemals in der Sklaverei.[1]) Er hat geringe Bedürfnisse; die Sorge für die Zukunft scheint ihm fremd; eine geordnete Zeiteinteilung kennt er für seine Arbeit ebenso wenig, als er feste Stunden, Orte und Formen für seine Mahlzeiten einhält. Arbeit und Spiel liegen ihm noch nahe beieinander; seine Arbeit ist selten qualifiziert oder spezialisiert. Werkzeuge und Arbeitsgeräte sind von einfachster Art, die Bewegungen beim Arbeiten langsam und bedächtig. Willig, ehrbar und gutmütig, aber sorglos, unzuverlässig und unbeständig bildet die farbige Bevölkerung in einem Lande, in welchem Arbeitsenergie und Wertschätzung der Zeit, kluge Berechnung und kühner Unternehmungsgeist das wirtschaftliche Leben beherrschen, in der That ein fremdartiges Element und einen lebendigen Beweis für das Beharrungsvermögen primitiver Rassenmerkmale.

Alle diese Züge gelten natürlich nur für die Masse, speziell die schwarze Landbevölkerung der ehemaligen

1) Vgl. Ratzel, die Vereinigten Staaten von Amerika, 2. Aufl. II, S. 289.

Sklavenstaaten, während sich in den Städten und da, wo die Neger unter der übrigen Bevölkerung dünn zerstreut sind, gewiß manche Ausnahmen finden.

Die nachstehend mitgeteilten Texte sind mit einer Ausnahme noch ungedruckt. Die Mehrzahl derselben wurde von Fräulein Martha Young zu Greensboro in Alabama geliefert, welche selbst eine Sammlung von Negerliedern herausgegeben hat.[1]) Sie bemerkt im Allgemeinen, daß die Neger zwar bei ihrer Arbeit denselben Takt festhalten wie bei ihrem Gesang, daß ihr aber keine speziellen Gesänge für besondere Arbeiten bekannt geworden seien. Das heißt, es werde dieselbe Weise bei verschiedenen Arbeiten gesungen. Die übrigen Beobachter, deren Namen bei den betreffenden Stücken mitgeteilt werden, haben meist auf meinen besonderen Wunsch über die Arbeitsverrichtungen selbst, bei denen die aufgezeichneten Lieder gesungen wurden, und über das Verhältnis des Gesangs zu diesen Aufschluß gegeben. Leider ist mir nur einer dieser Gesänge mit der Melodie zugekommen. Ich habe deshalb das erste Stück, welches die Sangweisen der Neger gut veranschaulicht, der Sammlung der Hampton Students entnommen.
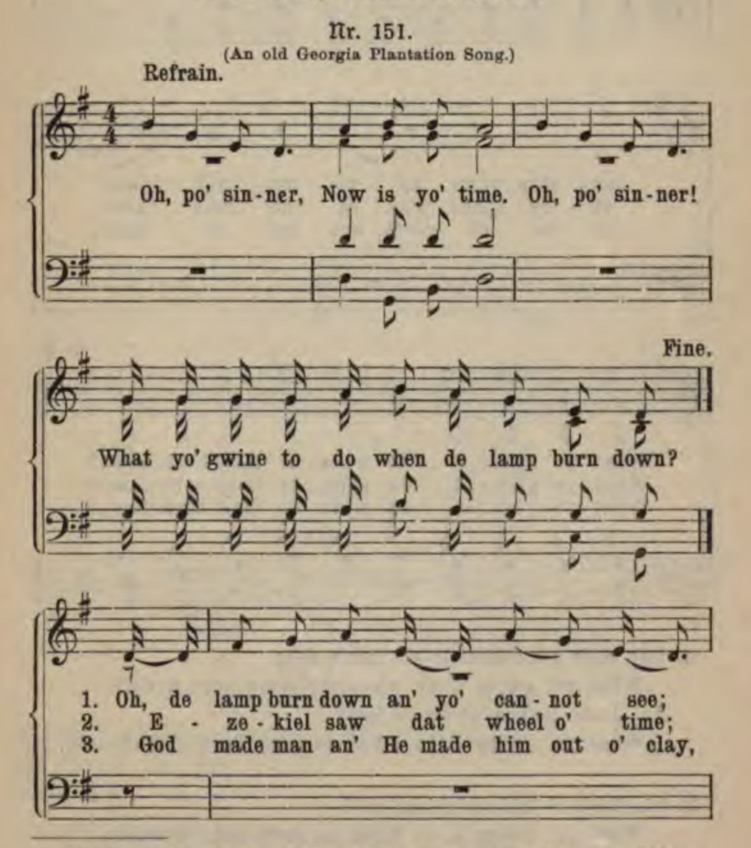
Dieses Stück (Nr. 151) zeigt gut das Verhältnis der Solo-Partie zu derjenigen des Chores, das in den meisten folgenden Stücken ebenfalls anzunehmen ist. Der Inhalt der Gesänge ist meist dürftig genug; ja es giebt solche, die nur aus dem in allen Tonarten variierten Laute „Oo" oder aus sinnlosen Worten und kurzen albernen Sätzen bestehen. Aus dem Gesang wird bisweilen in das Recitativ übergegangen und dann wieder zum Gesang zurück-

1) Plantation Songs for my Lady's banjo and other Negro Lyrics and Monologues by Eli Shepperd. New York. R. H. Russell. 1901.
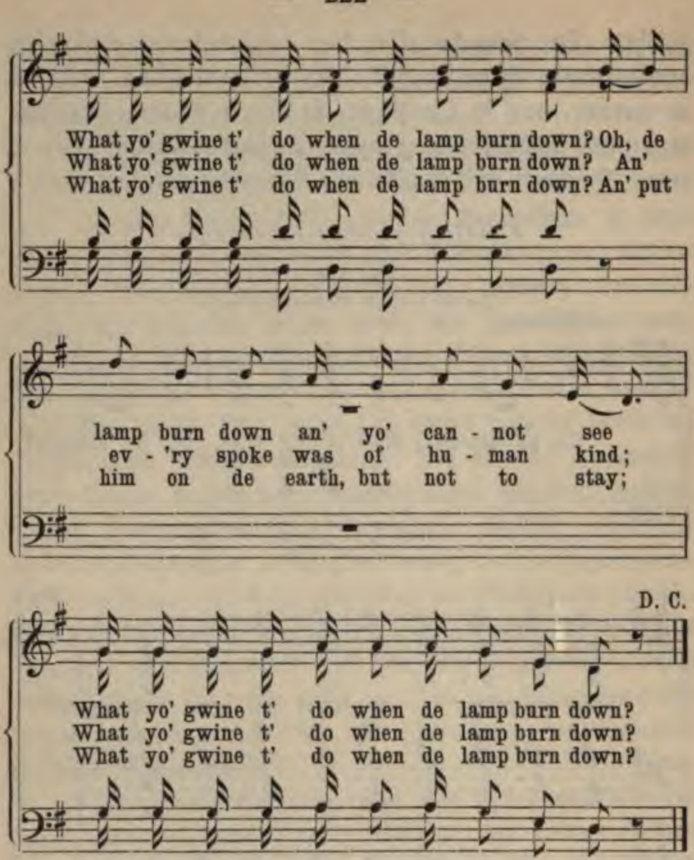
gekehrt. Die Sprache aller hier mitzuteilenden Stücke ist das bekannte Neger-Englisch. Es verdient jedoch erwähnt zu werden, daß in Louisiana die Neger ähnliche Gesänge in einem verdorbenen Französisch hervorgebracht haben, deren Weichheit und musikalische Schönheit gerühmt wird.[1])

A. Religiöse Arbeitsgesänge.

Nr. 151.



1) Vgl. The Music Review by Clayton F. Summy, Chicago 1893/4, p. 607.



4. Dey cast ole Daniel in de lion's den;
   What yo' gwine t' do when the lamp burn down?
 An' Jesus locked de lion's jaw;
   What yo' gwine t' do when de lamp burn down?—*Ref.*

5. Ole Satan's mad an' I am glad;
   What yo' gwine t' do when de lamp burn down?
 He miss one soul he thought he had,
   What' yo' gwine t' do when de lamp burn down?—*Ref.*

6. Ole Satan's a liar an' a conjurer too;
What yo' gwine t' do when de lamp burn down?
If yo' don't mind, he slip it on yo'
What yo' gwine t' do when de lamp burn down?—*Ref.*

Nr. 152.

1. Jus' let me get on de mountain top.
I shall shout and neber [1]) stop.

Chor: Keep me from sinkin' down,
O Lawd [2]), o my Lawd.

2. Pilate washed his hands in a pan,
An' says: „I'm free from de guilt ob de innocent man."

Chor: (wie oben.)

Nr. 153.

Aus Florida durch Fräulein Annie Mac Lean.

1. Eighteen hundred and twenty one,
I am de tree of life;
When Jesus' work had jus' begun,
I am de tree of life.

Chor: Eben [3]) ma [4]) Jesus say:
„Children, I am de way;"
Eben ma Jesus say:
„I am de tree of life."

2. Eighteen hundred and twenty two,
I am de tree of life.
When Jesus brought dat mourner [5]) there,
I am de tree of life.

Chor: Eben ma Jesus say etc.

Der Gesang hat noch zahlreiche ähnliche Strophen und kann damit ins Endlose fortgesetzt werden.

---

1) never. 2) Lord. 3) even. 4) my.

5) Darunter ist ein Neubekehrter in einer religiösen Versammlung zu verstehen.

B. Feldgesänge.

Nr. 154.

Baby, my head hurt me
To-day! To-day!
So bad! So bad!
I want to see li'l'[1]) Lulu
To-day! To-day!
So bad! So bad!

Nr. 155.

La, la, run hea'[2]) honey, put yo'[3]) hand in mine,
And say, you will be mine.
La, la, nex'[4]) day won't be Sunday
To-day! To-day!
Sometimes I feel lak[5]) I can make it,
But I dunno wher'[6]) I can or no.
La, la!

Nr. 156.

ich gesungen, wenn sie aufs Feld hinausgehen und sich

Nr. 158.

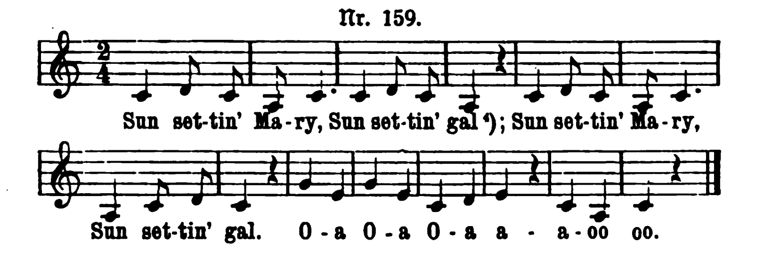
Am Abend, wenn sie ihr Geschirr aufnehmen, um nach Hause zu gehen.

Come on, Skinner,[1])
You know de rule;
Eat yo' supper and curry de mule.
Woa[2]), mule!
Woa, mule!
Can't git de bridle on de white folk's mule!
Eat yo' supper,
An' curry him right.
Ketch[3]) on de pay day Sat'day night.
Woa, mule!
Woa, mule!
Can't git de bridle on de kickin' ole mule!

C. Korn-Holler.

Unter diesen Namen (holler etwa = Jodler) versteht man kurze Feldgesänge, die hauptsächlich beim Hacken angestimmt werden und sich im Takte nach dieser Arbeit richten. Der erste derselben besteht nur aus zwei Zeilen, die immer und immer wiederholt werden und dem Refrain. Er wird gern gegen Abend gesungen.

Nr. 159.



Nr. 160.

Don't you hear dat[5]) pea-fowl hollerin'?
„Gimme[6]) rain! Gimme rain!"
Don't you see dat pea-fowl flyin'?
Gimme rain! Gimme rain!

---

1) Gemeint ist ein anderer Neger. 2) Halt! 3) catch. 4) girl. 5) that. 6) give me.

D. Beim Hacken der Baumwollfelder.

Arbeit hat den Zweck, die Felder von Unkraut zu be-
die überflüssigen Baumwollpflanzen zu entfernen. „Jeder
nimmt eine Reihe der letzteren vor — der Vorarbeiter
hacke", lead hoe) natürlich an der Spitze. Er (seltener
ein so guter und sicherer Arbeiter sein, daß er für die
eitergruppe das Tempo des Vorrückens bestimmen kann.
sie stets in einer quer über das Feld verteilten diago-
e sich vorwärts bewegen. Der Vorarbeiter ist selten auch
nger, da er seinen Atem für die Arbeit braucht; aber
doch dann und wann in den Gesang mit ein."

Nr. 161.

Young lady! Young lady!
Shoo-la-lu! Shoo-la-lu!

Nr. 162.

Susan [1])! Susan!

F. Beim Fortwälzen oder Heben von Baumstämmen (Log rolling hollers).

Nr. 164.

Lord, I'm rollin',
Lord, I'm rollin',
Rollin' logs all night.
In de rain!
In de rain!
All! Heave! Now! Heave!

Nr. 165.

O Carrie! I'm workin'
So hard! In de rain!
So hard! Fer [1]) you!
All down! 'Long [2]) wid [3]) you! All down!
Git [4]) hit [5]) on de heap dar! [6])

G. Gesänge der Schiffsarbeiter.

Nr. 166.

Gesungen von den Arbeitern (Roustabouts) am Mississippi. „Der Vorarbeiter legt nicht selbst mit Hand an, sondern dirigiert die Arbeit der ganzen Rotte (bosses the gang) und zwar nach dem Takte seines Gesanges, in dessen Refrain die übrigen einstimmen. Nebenbei trägt er einen Knüttel, um einem langsamen und faulen Burschen bisweilen eins überstreichen zu können." Nach den Mitteilungen zweier Neger: G. W. Henderson und R. C. Harrison.

Mollie [7]) was a good girl
And a bad girl, too.
Hurry 'long,
Mollie Abel;
O, take them bags and pile 'em [8]) up high

---

1) for. 2) along. 3) with. 4) get 5) it.

6) there. Es ist gemeint, daß der Stamm auf den Haufen (etwa bei einer Sägemühle) gebracht werden soll.

7) „Mollie Abel" ist der Name eines Flußdampfers.

8) them.

On Mollie Abel.
Cartin' on levee,
Pile 'em up high;
Get it all out, by and by.

Nr. 167.

Gesungen von den Arbeitern auf der Werft von Mobile in Alabama. „Beim Hissen singen die Neger und ziehen im gleichen Takte am Seil." Aufgezeichnet von Richard C. Harrison, einem Neger, der in Chicago als Volkssänger auftritt.

Up step a whale
With a peaka'[1]) forka'[2]) tail,
And said: „Haul away together."
And I'll blow you up a gale
Of windy weather,
Stormy weather.
And they all hauled away together.

H. Beim Eisenbahnbau.

Nr. 168.

1. I'll make a dollar easy dis[3]) day,
I'll make a dollar easy dis day.
De road it am long,
But wid[4]) laughter and song,
I'll make a dollar easy dis day.

2. I'll make a dollar easy dis day,
I'll make a dollar easy dis day.
De boss he am hard,
But I sticks to my pard. —
I'll make a dollar easy dis day.

„Dieser Gesang wurde von Negern gesungen, welche an einer Eisenbahn mit Spitzhacken den Boden ebneten, Schwellen legten und die schweren Bolzen eintrieben. Sie sangen unisono und ließen die Hacken oder Hämmer am Ende jeder Zeile niederfallen. Der Vorsänger bestimmte durch rasches oder langsames Singen den

1) peaked, pointed. 2) forked. 3) this. 4) with.

Gang der Arbeit. Manchmal sang der Vorarbeiter allein, manchmal viele oder alle eine Zeile, wenn sie sich von ihrer gebückten Stellung aufrichteten, indem sie die Hacken oder die Hämmer von der Erde aufhoben und über ihren Köpfen schwangen, und gerade wenn die Zeile zu Ende ging, brachten sie sie unter einem mächtigen 'Ughem' alle zugleich mit militärischer Pünktlichkeit nieder; dann ertönte im Chor eine andere Zeile, und es wiederholte sich derselbe Vorgang. Die Zeile

I'll make a dollar easy dis day

wurde langsam gesungen, wenn sie sich bedächtig aufrichteten und die Werkzeuge hoch über ihre Köpfe erhoben. Dann 'Ughem!' und sie fielen nieder mit möglichster Kraftaufbietung."

Ähnlich beobachtete Fräulein Mildred J. Hill zu Louisville, Kentucky, daß eine Rotte Neger beim Legen von Straßenbahnschienen verfuhr. Ein Vorsänger stimmte die erste Zeile (1) des folgenden Gesanges an, während eine der Schienen von dem Haufen, auf dem sie bei einander lagen, aufgehoben wurde; dann wiederholte der Chor das letzte Wort (2), und zugleich wurde die Schiene zu der Stelle gebracht, wo sie liegen sollte; es folgte eine abermalige Wiederholung (3), und die Schiene wurde niedergelegt. Der Gesang lautete:

(1) Another good man gone,
(2) Gone,
(3) Gone!

I. Beim Laden von Frachtgütern.

Nr. 169.

I'm but a pōh[1] ol'[2]) culled[3]) man,
I does de bes'[4]) I can.
I's bawn[5]) in Souf Ca'lina[6]) 'fo de wah.[7])
I takes my glass of Holland gin,
I tinks[8]) it taint no sin,
I drinks my sweetened toddy ebry mawn.[9])

1) poor. 2) old. 3) colored, i. e. black. 4) best.
5) born. 6) South Carolina.
7) before the war (vor 1860).
8) think. 9) every morning.

Der Beobachter, Herr R. L. Care, bemerkt dazu: „Der Neger, den ich dieses Stück singen hörte, war damit beschäftigt, große Transportwagen mit schweren Warenkisten zur Verschiffung zu beladen. Das Heben und Zurechtlegen derselben ging notwendig langsam von Statten, und der leise Gesang dazu klang wie eine Entschuldigung für die Unfähigkeit des Arbeiters, die Kisten rascher zu bewegen. Er stimmte eine Zeile an, während er eine Kiste am einen Ende anfaßte, um sie umzuwenden und beendete die Zeile mit der Vollendung dieser Aufgabe."

K. Bei der Bauarbeit.

Nr. 170.

Joshua was the son of Nun,
The Lord was with him till the work was done;
Judas was a deceitful man,
He betrayed the innocent Lamb.

Chor: I'm feeling so bad,
I'm feeling so sad,
I feel like I want to go home.
Oh, give me a hammer,
Oh, give me a hatchet,
Oh, give me a hammer
For to knock out my brains.

Der Beobachter, Rev. Robert Lord Cave in Rom, Georgia, „hörte diesen Gesang zum erstenmale von einer Anzahl Neger, welche den Maurern beim Bau eines Hauses zu Nashville in Tennessee als Handlanger halfen. Die Leute, welche den Mörtel mischten, diejenigen, welche die Ziegelsteine auffetzten und die Mörtelträger, welche die langen Leitern mit gefüllten Mörteltrögen oder großen auf Brettern aufgehäuften Stößen Backsteinen auf ihren Köpfen emporstiegen — alle stimmten in den Gesang mit ein. (Vgl. oben S. 115.) Gewöhnlich sang ein großer schwarzer Neger mit dem Spitznamen Cotton die Worte vor, und alle stimmten in dieselben ein, wo sie auch über das Gebäude oder unten am Boden zerstreut waren: die einen beim Aufstieg, die andern beim Abstieg, andere wieder indem sie den Mörtel mit großen Hacken mischten, wieder andere beim Zuführen von Wasser, beim Abladen und Aufschichten von Ziegeln. Sie hielten genau

Takt, wiegten den Oberkörper hin und her und suchten sich immer so einzurichten, daß sie nach dem Takte des Chorgesangs die Hacken niederbrachten, die Ziegel fallen ließen ꝛc. Der Polier sagte mir, daß Cotton unschätzbar sei, weil er durch seinen Gesang die andern zur Arbeit ermunterte."

L. Gesänge der Wäscherinnen.

Nr. 171.

1. Neber[1]) seed[2]) de like since I been bawn[3]) (Solo).
   Little David play on yo'[4]) harp (3 oder 4 Stimmen).
   Hallelu! Hallelu! (alle.)

2. Some ob dese[5]) mornins bright and fair
   I'm goin' to hitch on ma[6]) wings an' try de air.
   Hallelu! Hallelu!

Nr. 172.

What yo' gwine to do,
When de meat gibs out?
Bab - a. B - ab - a.
Stand on de corner
Wid yo' lips stuck out
Dis mornin', dis mornin'.

Nr. 173.

Drown ole[7]) Daniel,
Drown ole Daniel,
In a tub of suds,
For de lub[8]) ob de Lawd.[9])

Fräulein Annie M. Mac Lean, welche in Florida diese Liedchen aufschrieb, bemerkt dazu, daß die Negerinnen die Wäsche an den Brettern des Zubers reiben und daß sie dabei Takt halten; aber jede der acht Frauen, die sie beobachtete, hatte für ihre Bewegungen ihr eignes Tempo, das von dem der Nachbarinnen verschieden war. Daß sie durch den Gesang sich zur Arbeit ermuntern wollten, glaubt sie nicht: Negerinnen könnten überhaupt

1) never. 2) seen für saw. 3) born. 4) your.
5) these. 6) my. 7) old. 8) love. 9) Lord.

nicht wohl still sein. Ihr Gesang sei ein Ausdruck für ihr Wohlbefinden. Beim Plätten werde er häufiger angestimmt als beim Waschen. Sehr oft werde jede zweite Zeile als Solo gesungen, nie aber mehrere Zeilen nacheinander. Manchmal sangen die Sopranstimmen allein, und die übrigen fielen beim Refrain ein. Der Gesang hört sofort auf, sowie ein Fremder erscheint.

Die hier mitgeteilten Proben dürften genügen, um die weite Verbreitung des Arbeitsgesanges unter den Negern der Union erkennen zu lassen. Freilich ist damit ihr Bereich nicht abgeschlossen. Die Sammlung des Hampton Institute enthält auch zwei Beispiele von Liedern, von denen angegeben ist, daß sie von den Arbeitern in Tabakfabriken gesungen zu werden pflegen[1]), und es liegt mir eine Schilderung von W. H. Levering vor, der selbst in Amerika lange Zeit Gesangschöre geleitet hat und sich über den Eindruck, den der Gesang der farbigen Arbeiter in einer solchen Fabrik auf ihn gemacht hat, mit begeisterten Worten ausspricht. „In einem großen Saale standen vielleicht 150 Neger, Männer und Frauen, Knaben und Mädchen, Ellbogen an Ellbogen um lange Tische mit Tabakblättern hantierend. Plötzlich sang eine einzelne Stimme zwei oder drei Töne, und es erbrauste eine gewaltige Stimmenharmonie, herzergreifend, bezaubernd. Bald erkannte ich den großen alten Choral 'Bread of Heaven'. Während sie in langsamem Tempo und laut anschwellendem Tone sangen, bewegten sie ihre Oberkörper nach dem Taktmaß anmutig hin und her. Jede Bewegung atmete Entzücken; die Erschütterung des Herzens pflanzte sich auf die Bewegung der Finger fort; sie handhabten die Tabakblätter auf dem Tische, als wenn sie den Banjo (die Neger-Guitarre) spielten. Es wäre schwer zu sagen, aus

1) S. 28 ff. aus einer Tabakfabrik in Danville, Virginia und S. 46 aus einer solchen in Richmond.

wie viel Stimmen sich die Harmonie zusammensetzte: Sopran, Alt, Tenor; für eine Weile sangen viele die gleiche Stimme, dann sangen einige, deren Singorgan abweichend geartet war, eine Oktave höher als die übrigen, während die Riesen an der Schraubenpresse einen donnernden Baß ertönen ließen, der eine Orgelpfeife hätte eifersüchtig machen können. . . . Darauf sangen sie ein zweites Lied: 'Roll, Jordan, roll' und nun waren sie in ihrem nationalen Element. Das war ihr Rassen-Erbteil: unheimlich, fremdartig, aufregend; die Körperbewegungen wurden schneller, und wären ihre Hände nicht anderweitig beschäftigt gewesen, so würden sie geklatscht haben; denn sie konnten ihre Bewegung beim Singen nicht unterdrücken, und ihre Gesichter erstrahlten von einem deutlichen Abglanz himmlischer Vision."

Man wird nach dieser begeisterten Schilderung eines Musikfreundes sich nicht wundern, zu hören, daß auf den ungeheueren Pfirsich-Farmen von J. Howard Hale, wo mehr als 250 000 Pfirsichbäume in kurzer Zeit abzuernten und die Früchte für den Handel zu verpacken sind, nicht nur beim Pflücken die Neger fortwährend singen, sondern daß der Unternehmer auch den Mädchen in der Packhalle, weil er beobachtet hatte, daß die anstrengende Arbeit sie sehr ermüdete, durch eine Musikkapelle lustige Weisen vorspielen läßt. Er fand, „daß die Mädchen dabei nicht nur frischer blieben und besser schliefen, sondern daß auch die durchschnittliche Menge der verpackten Früchte 30 Prozent größer war — genug um die Kosten für die Musik zu bestreiten und ihm noch einen Profit übrig zu lassen."[1])

---

1) So der Chicago Record Herald vom 10. Jan. 1901.

V.

Die Anwendung des Arbeitsgesanges zum Zusammenhalten größerer Menschenmassen.

Überall, wo eine sehr große Zahl von Menschen zu gleichem Thun sich zusammenfindet, macht sich das Bedürfnis eines geordneten, gleichmäßigen Vorgehens unabweisbar geltend, auch wenn jeder Einzelne für sich im stande wäre, das Ziel, das er sich gesteckt hat, zu erreichen. Der Gesang erweist sich hierbei als ordnende Macht, wie als ein Mittel der Ermunterung und Erfrischung. In fast instinktiver Empfindung bricht er deshalb hervor, und willig fügt sich die Masse seiner Herrschaft. Jeder strebt sich nach seinem Takte zu bewegen, und der ungeordnete Haufe wird damit von selbst zu einem einheitlich handelnden Körper.

Besonders anschaulich zeigt sich dies da, wo die Hauptarbeitsleistung in der Fortbewegung des eignen Körpers von Ort zu Ort besteht. Ich will bei den Marschliedern nicht verweilen. Es giebt ihrer eine ungeheuere Zahl von den ehrwürdigen Embaterien der Griechen bis zu den modernsten Soldatenliedern. Ihre Art und Wirkung sind allgemein bekannt. Nur das mag hervorgehoben werden, daß sich schon bei den Naturvölkern Taktschritt mit Gesang ganz allgemein findet, und daß ihre Marschlieder vielfach sehr primitive Form aufweisen. Der Zustand der Wege bedingt dabei die Fortbewegung im Gänsemarsch.

Massengesang giebt der Arbeit etwas Feierliches. Der Auszug zum Kriege oder zur Jagd gleicht bei vielen Naturvölkern einem Festzuge; ihr Taktschritt geht oft fast unvermittelt in den Tanz über. Statt vieler vorliegender Zeugnisse nur eine kurze Schilderung[1]: „Gesang begleitet bei den Bassutos die meisten militärischen Bewegungen; er gilt namentlich als unerläßlich für den Marsch. Gewöhnlicher Schritt, Geschwindschritt, Lauf, Sturmlauf, alle haben ihre eigentümlichen Sangweisen. Wenn die Truppen beim Vorrücken gegen den Feind durch die Weiler ihres Stammes marschieren, machen sie vor der Thüre der durch ihre Tapferkeit ausgezeichneten Personen Halt und führen einen Waffentanz aus. Es ist dies eine Aufforderung an die Kriegstüchtigkeit des also Geehrten, eine Einladung, sich ihnen anzuschließen. Selten geht der Tanz zu Ende, ohne daß man den Herrn der Wohnung in die Mitte des tobenden Kreises sich stürzen sähe, vollständig bewaffnet und seine Lanze schwingend, als ob er bereits auf dem Schlachtfelde wäre. Ein wildes Hurrah ertönt von allen Seiten; dann ein tiefes Stillschweigen: die Linien schließen sich wieder, und der Zug geht weiter, indem er eine ernste und schwermütige Melodie anstimmt."

Bei der Jagd bildet der Auszug in das Jagdgebiet und die Rückkehr mit der Beute einen Hauptteil der ganzen Arbeit. Beides erfolgt ebenfalls unter Gesang oder Trommelschlag, manchmal noch mit Beteiligung der Frauen.[2] Auch die letzteren haben ihre Marschgesänge für sich, z. B. beim Tragen von Holz, Wasserholen u. dgl. Bei den Bantustämmen scheinen sogar die jungen Mädchen in diesen Gesängen besonders unterrichtet zu werden[3], und „es gehört

1) Casalis, Les Bassoutos, p. 351 f.

2) Burton und Speke, Exped. (von Andree), S. 335. 359.

3) Holub, a. a. O. I, S. 483.

zu den charakteristischen Scenen des Zululebens, wie die Weiber in langen Reihen und mit einförmigem Gesang jeden Morgen und Abend nach dem umzäunten Platze ziehen, wo die Soldaten ihre Mahle halten, jede einen großen Topf Bier auf dem Kopfe".[1])

Hier ist auch der Karawanengesang der afrikanischen Trägerscharen zu erwähnen. R. Böhm[2]) bezeichnet eine solche Karawane als eine „endlose im Gänsemarsch wandernde Reihe von Schwarzen, die unter rhythmischem Gesang und mannigfachem Geschrei ihre schweren mattenverpackten Lasten durch die Wildnis schleppen". Nach Pogge[3]) besteht dieser Gesang darin, „daß einer der Träger sehr rasch und unverständlich einige Worte ausstößt, worauf die ganze Trägerkolonne im Chor einstimmt". Der Eindruck, den er hervorruft, ist oft von den Reisenden geschildert worden.[4])

Auch bei uns haben sich merkwürdige Reste alter Wanderlieder erhalten. Das merkwürdigste ist wohl das Auswanderungslied der Niederländer, das vermutlich auf die Zeiten zurückgeht, als sie die slavischen Gebiete im Osten besiedelten, aber noch heute in Holland bei Dienstbotenumzügen gesungen wird:

---

1) Ratzel, Völkerkunde II, S. 123; vgl. auch S. 64. — Gesänge der Mädchen beim Holzholen in Palästina: Dalman a. a. O., S. 42 ff.

2) Von Sansibar zum Tanganyika, S. 19.

3) Im Reiche des Muata Jamwo, S. 14. 64. 77. 127.

4) Stanley, Durch den dunkeln Weltteil II, S. 103. A. v. T. in der „Tägl. Rundschau" vom 26. Jan. 1897, S. 94. Kallenberg a. a. O., S. 56. 197. Burton und Speke a. a. O., S. 178. 218. — Neuerdings sind sehr interessante Texte von Reiseliedern der Wanyamwezi veröffentlicht worden in den Mitteilungen des Sem. f. oriental. Spr. zu Berlin IV, 3, S. 56 f.

Naer Oostland willen wy ryden,
Naer Oostland willen wy mee,
Al over die groene Heiden,
Daer isser een betere stee.[1])

Hierher gehören weiter die zahlreichen Wanderlieder der Handwerksburschen und der fahrenden Leute überhaupt[2]), namentlich aber die alten Wallfahrts- und Prozessionslieder.[3]) Unter beiden Gruppen sind wahre Perlen volkstümlicher Dichtung und ergreifend einfacher Sangesweise.

Zeigen diese Beispiele, wie der Gesang Menschenmassen, die sich zufällig und vorübergehend in einem gemeinsamen Wegziele zusammengefunden haben, bei Erreichung desselben fördert, so muß dies noch in viel höherem Maße der Fall sein, wo eine sociale Pflicht sie bei einer wirklichen Arbeit vereint auftreten läßt. Eine solche Pflicht entspringt bei einer sehr großen Zahl von Völkern aus dem Verhältnis der Dorfnachbarschaft. Bei Feldarbeiten, beim Hausbau und gewissen häuslichen Verrichtungen, die keinen Aufschub erleiden, werden freiwillige Hilfskräfte zur Unterstützung von den Nachbarn erbeten; an die Arbeit schließt sich in der Regel eine festliche Bewirtung im Hause des „Arbeitgebers" an.[4]) Beruht diese Bittarbeit bei den gewöhnlichen Dorfgenossen auf Gegenseitigkeit, so wird sie dem Häuptlinge gegenüber leicht zum Dienste oder zur

---

1) Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Nr. 186.

2) Böhme a. a. O., Nr. 252—266. Erk und Böhme, Liederhort, Nr. 1592—1614.

3) Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Nr. 568—570. 573—580. Erk und Böhme, Nr. 2019. 2075 ff. 2082. 2087. 2091. Hauffen, Die Sprachinsel Gottschee, S. 197 f. — Beispiele aus dem arabischen Sprachgebiet bei Dalman, Palästin. Diwan, S. 158 ff.

4) Mehr darüber in meiner Entstehung der Volkswirtschaft, S. 313 ff.

Fronde, wie sie ähnlich von ihm auch für öffentliche Leistungen in Anspruch genommen wird. Ohnehin ist es einleuchtend, daß von den reicheren Dorfgenossen bei jenen freiwilligen Arbeitsgemeinschaften mehr empfangen als geleistet wird, und daß bei eingetretener Ungleichheit des Grundeigentums daraus leicht auch diesen gegenüber eine Fronpflicht entspringen kann.

Wie dem sei, sicherer und wichtiger für unsere Untersuchung ist, daß in vielen Ländern, wo wir der Einrichtung der Bitt- und Fronarbeit begegnen, dem Gesange eine Rolle zuerteilt ist, die unser höchstes Erstaunen hervorruft. Wir sehen da selbst solche Arbeiten, namentlich bei der Feldbestellung und Ernte, aber auch beim Haus- und Festungsbau, unter dem Einflusse des Gesanges oder sonstiger musikalischer Begleitung sich taktmäßig gestalten, bei denen wir es technisch kaum für möglich halten. Es wird zweckmäßig sein, zunächst die Zeugnisse dafür zusammenzustellen. Da es sich um eine erste Sammlung handelt, so wird es genügen, den Stoff nach ethnographischen Gesichtspunkten zu ordnen, dabei aber auch den noch wenig bekannten Sitten der Bittarbeit einige Beachtung zu schenken.

1. Afrikanische Völker.

„Die Bassutos versammeln sich jedes Jahr, um die Felder, welche für den persönlichen Unterhalt ihres Häuptlings und seiner Hauptfrau bestimmt sind, umzugraben und zu säen. Es ist ein merkwürdiger Anblick, wenn bei dieser Gelegenheit Hunderte von Schwarzen in schnurgerader Linie ihre Hacken mit vollkommener Regelmäßigkeit zugleich heben und senken. Die Luft erschallt von Gesängen, welche die Arbeiter unterstützen und sie befähigen sollen, Takt zu halten. Der Häuptling macht sich's gewöhnlich zur Pflicht, dabei gegenwärtig zu sein, und sorgt dafür, daß einige

fette Ochsen für die Arbeiter geschlachtet und zubereitet werden. Alle Klassen wenden das gleiche Verfahren an, um ihre Arbeiten zu erleichtern und zu beschleunigen; nur beruht dasselbe bei den gewöhnlichen Leuten auf Gegenseitigkeit." [1])

Die den Bassutos verwandten Sotho-Neger haben die gleiche Einrichtung. [2]) „Häuptlinge oder reiche Leute bestellen ein Aufgebot von Ackerleuten, welche in Reih und Glied hacken und säen. Zum Tanze wird im Chore gesungen; ebenso bei den im Takte ausgeführten Arbeiten" (vgl. S. 44 f.). Der Berichterstatter teilt zwei dieser Gesänge mit, von denen der erste beim Umhacken des Ackers, der zweite beim Bau eines Vorhofs für den Häuptling gesungen wird.

Nr. 174. (Beim Hacken.)

Ma inama, inama!	Bücke dich, bücke dich!
Oé! ó a inamaloχa;	O, er (sie) richtet sich auf;
Mmaaχǒe ke molói oa thuri.	Seine (ihre) Mutter ist eine Hexe.

Nr. 175. (Baugesang.)

A ǒe ǒa ǒe ǒa ǒe ǒe, ea ǒa ǒe, ǒa ǒe, a ǒe,
Ea ǒe ǒe, ǒa ǒe ǒe,
Ea ǒe ǒe, ea ǒe ǒe;
Ma laku a kχoro, é, re aχela kχoši
Re aχela kχoši u. s. w.

Übersetzung.

Stangen des Hofs, ja, wir bau'n für den Häuptling;
Wir bau'n für den Häuptling u. s. w.

---

1) Casalis a. a. O., S. 171; dazu die Illustration. Letztere auch bei G. Gerland, Atlas der Ethnographie (Leipzig 1876), Taf. 22, Nr. 25.

2) Mitteilungen des Missionars K. Endemann in d. Ztschr. f. Ethnologie VI (1874), S. 27. 30. 61. 63.

Auch die Zubereitung der Häute wird bei den Bantustämmen durch freiwillige Arbeitsgemeinschaften besorgt. Über das dabei geübte Verfahren liegen mehrere ausführliche Beschreibungen vor.[1]) Ich setze die lustige Schilderung des französischen Missionars Casalis hierher: „Ein ungewöhnlicher Lärm ruft uns in das Dorf zurück; es ist ein vielstimmiges Grunzen und Glucksen, vermischt mit schrillen Schreien, deren Mißtöne einem vollkommenen Rhythmus untergeordnet sind. Man meint einen Chor von Bären, Wildschweinen und Affen zu hören. Dieser ganze Heidenlärm hat zum Mittelpunkt eine Ochsenhaut, welche weich genug gemacht werden soll, um sich dem Körper eines Zweifüßlers anzuschmiegen. Ein Dutzend Männer in hockender Stellung fassen sie bald hier, bald da an, reiben sie zwischen ihren Händen, quetschen, kneten sie mit solcher Schnelligkeit, teilen ihr so seltsame Bewegungen mit, daß sie sich unter der Mißhandlung, die ihr widerfährt, zu beleben scheint. Jede Kraftäußerung, jede Drehung ist begleitet von einem jener seltsamen Töne, von denen wir uns keine Rechenschaft geben können; je mehr das Werk vorschreitet, um so mehr nehmen sie an Kraft und Schnelligkeit zu: bald steigern sie sich zu wahrer Raserei. Der Lärm, die hinreißende Gewalt des Rhythmus scheinen den Arbeitern den Verstand zu benehmen; die Einen drücken ihrem Rücken die anmutigen Bewegungen der Gazelle auf, andere stürzen sich mit der Wut des Löwen auf ihre Beute, noch andere ergötzen sich mit den Enden der Haut wie die Katze mit einer Maus. Plötzlich hört der Lärm auf; der Mantel ist so weich wie ein Handschuh; man trägt ihn mit einem Triumphgeschrei davon,

1) Endemann a. a. O., S. 26. — Holub, Sieben Jahre in Südafrika II, S. 378. — Casalis, S. 140 ff. Vgl. auch oben S. 45, Anm. 1.

und die Lärmmacher stärken sich an einigen Krügen Bier, der einzigen Belohnung, welche sie erwarten."

Wie bei den Bantustämmen, wird auch bei anderen Negervölkern der Acker des Häuptlings von der ganzen Gemeinde bestellt. In Kamerun „ließ der Häuptling Ngilla, ein berüchtigter mohammedanischer Sklavenhändler, seine Leute in Abteilungen von je 100 Mann nach dem Takte der nachfolgenden Musik den Boden behacken. Hinter diesen Arbeitern marschierten ebenfalls im Takte die Säeleute, aus einem umgehängten Sacke Samen streuend."[1])

Neuerdings ist eine Anzahl Liedertexte bekannt geworden, die bei den Fronarbeiten auf dem Felde des Häuptlings von den Wanyamwezi unter Trommelbegleitung gesungen werden.[2]) Freilich sind die Bemerkungen des Herausgebers über die Sangweise dieser Lieder nicht ganz klar; wie es scheint, vollzieht sich nicht nur die Arbeit im Takte, sondern sie geht fast in eine Art Tanzaufführung über: „Es ist ganz nett zu sehen, wenn sie bei jedem Schlage mit der Hacke zuerst den Hackenstiel an die linke Hand schlagen, an der ein Glöckchen hängt, und wenn sie mit dem Fuße stampfend auftreten." Leider teilt der Herausgeber nur den Wortinhalt der Gesänge mit, nicht auch die Melodien, Kehrreime, Ausrufe u. s. w., so daß die nachstehenden Proben für uns nur wegen des Inhalts einen beschränkten Wert haben.[3])

1) Meinecke, Die deutschen Kolonien S. 35, mit Abbildung.

2) Mitteilungen des Seminars für oriental. Sprachen an der Universität Berlin, Jhrg. IV (1901), 3. Abt., S. 53ff. und S. 61. Weitere Mitteilungen über die Bittarbeit in Ostafrika bei Velten, Reiseschilderungen der Suaheli (1901), S. 173. 175. 186. 231. 257. 262.

3) Leider steht der Fall nicht vereinzelt, daß die Sammler solcher Gesänge bei primitiven Völkern nur das aufschreiben und veröffentlichen, was in ihrem eignen wissenschaftlichen Gesichtskreis liegt. Es scheint fast, als ob ihnen die Lieder nur dafür da zu

Nr. 176.

Arbeiten thue ich mit Faulheit; essen, ach, esse ich gar schnell.

Nr. 177.

Komm, der Regen ist da; ich bin müde, ich bin müde zu arbeiten (auf dem Felde); laß uns eilends gehen in die Stadt zur Arbeit des Sitzens (d. h. des Essens).

Nr. 178.

Ein ganz kleines Maß von Armringen mögest du mir abmessen, König, du mögest mir schmieden gewisse europäische Sorten von Armringen; es bittet dich die Tanztrommel.

Nr. 179.

Yamalila, oh, der ist ein Elefantenjäger; wir wollen essen mit euch, den Leuten mit den Zahnlücken (die nicht schnell essen können); wir sind nicht imstande mehr, das Korn für andere zu reinigen [1]), wir sind nicht imstande mehr.

Man denkt sich nichts Sonderliches dabei, wenn man bei Pausanias liest, daß Messene unter böotischem und argivischem Flötenspiele erbaut und befestigt worden sei, oder wenn Plutarch erzählt, daß Lysander die Mauern von Athen unter Musikbegleitung habe niederreißen lassen. In vorgeschritteneren Teilen Afrikas herrscht nun aber heute noch die gleiche Sitte, speziell im westlichen Sudan. Ein Reisender [2]) erzählt: „Die Städte und Niederlassungen, welche

---

sein schienen, um Dialektformen, Flexionsendungen, neue Wörter für Grammatiken und Lexika zu liefern. Eine Aufzeichnung der Melodien oder doch eine genaue Beschreibung der Vortragsweise und der Arbeit oder des Tanzes, zu deren Begleitung die Gesänge dienen, würde die Mühe des Sammlers nicht wesentlich vermehren.

1) Bezieht sich nach dem Herausgeber auf die Aussonderung der Spreu beim Stampfen von Hirse und Reis.

2) Staudinger, Im Herzen der Haussaländer, S. 238.

wir auf unserem Wege passierten, waren zum Schutze gegen äußere Feinde mit Wall und Graben umgeben. Die Mauern befanden sich meist in gutem Zustande. Wo dies nicht der Fall war, arbeiteten Freie und Sklaven unter dem belebenden Schalle der Trommel und Aufsicht mehrerer Großen an der Ausbesserung der Schäden." Ein anderer[1]) berichtet: „Vor dem Hause des Kaiga-ma war große Musik, um die Leute anzufeuern, die an der Stadtmauer arbeiteten, welche der Sultan beträchtlich erhöhen ließ. Die Musik bestand aus zwei Arten Harfen mit fünf Saiten, die mit den Händen gegriffen wurden, aus zwei langen hölzernen Trompeten, die abwechselnd geblasen wurden, aus einer kleinen, mit Leder überzogenen Kürbisschale, in welcher kleine Steinchen waren, endlich aus einer großen Trommel. Man kann sich denken, welche Musik aus diesen Instrumenten in ihrem Zusammenwirken hervorging. Ein Greis saß daneben und begleitete diesen Höllenlärm mit einem Liede."

Die Franzosen haben sich beim Bau der Eisenbahn, welche den Senegal mit dem Niger verbinden soll, diese Sitte nutzbar gemacht, indem sie den schwarzen Eingeborenen, die sie bei den Erdarbeiten beschäftigten, eine Bande ihrer heimischen Spielleute beigaben, die durch ihre Musik und ihren Gesang die grabenden und schaufelnden Landsleute zu unterhalten hatten. Die letzteren sollen, wenn man dem Berichterstatter einer Pariser illustrierten Zeitung[2]) glauben darf, mit derselben feurigen Phantasie, mit der sie früher die Räubereien und Bluthaten ihres Häuptlings Samory besangen, auch die Lokomotive, den Schienenweg

1) G. Rohlfs in Petermanns Mitt., Erg.-Heft 34, S. 15.

2) L'Illustration Nr. 2929 (15. April 1899), S. 236f., mit Abbildung, auf der zwei Männer mit Saiteninstrumenten und einer mit der Flöte zu sehen sind.

und die wunderbare Schnelligkeit des modernen Verkehrs gepriesen haben.

2. Chinesen und andere Ostasiaten.

Den zuletzt erwähnten Gebrauch hatten auch die Chinesen und übten ihn bei ihren Staatsfronden in großer Ausdehnung. A. Conrady teilt mir darüber folgendes mit: „Die Chinesen, die sich überhaupt des Wertes rhythmischer Begleitung der Arbeit wohl bewußt waren, gebrauchten schon in sehr alter Zeit die Trommel oder Pauke (und zwar eine besondere Art von 12 Fuß Länge, die Kaō-kù), um die staatlichen Fronarbeiten zu regulieren, zu denen u. a. die großen Jagden, der Deich-, Stadtmauer- und Palastbau gehörten. Der älteste Beleg dafür ist wohl eine Vorschrift des Ritualbuches Čeu-li (vom Ende des 12. Jahrh. v. Chr.[1]); sie lautet: i kaō-kù kù yik-ssï „mit der Kaō-ku feuert man die Fronarbeiten an". Sie wird zwar nur auf die Jagdfronden bezogen[2]), aber wohl irrtümlich; denn mehrere andere Zeugnisse beweisen, daß man sie bei allen Fronarbeiten angewendet hat. So sagt das Sung-shu (5. Jahr. n. Chr.[3]) geradezu: „Bei allen strategischen Unternehmungen und Fronarbeiten schlägt man sie (die kaō-kù); heutzutage nennt man das hià-kaō", und ein Beispiel ihres Gebrauches bei den Baufronden giebt folgende Strophe aus einem ebenfalls noch vom Ende des 12. vorchristlichen Jahrhunderts stammenden Liede des Shi-king[4]), die zugleich ein anschauliches Bild des Treibens bei einem Palastbau giebt:

1) Čeu-li K. III fol. 32ᵃ.

2) In einem mir nicht zugänglichen Kommentar, dem E. Biot, Le Tscheou-li I, 265 folgt.

3) Nach dem Pei-wen-yün-fu s. v. kaō, hià-kaō.

4) III, 1, III, 6 (v. Strauß, Shi-king, S. 396).

kiū̆ čī žîng-žîng,	„Lehm schleppten ganze Scharen her,
tok čī huāng-huāng,	und warfen ein und lärmten sehr,
čuk čī tēng-tēng,	und stampften fest, wie der so der,
siok liù̀ p'îng-p'îng,	und putzten glatt die Kreuz und Quer.
pek tù kiāi hīng,	Manch' hundert Wänd' erstand umher.
kaō-kù fut šing.	Die Großpauk' überklang's nicht mehr.[1])

Bei diesen Fronarbeiten scheint man auch gesungen zu haben. Eigentliche Taktlieder sind mir allerdings nicht bekannt; aber man darf wohl die beiden folgenden Lieder hierherziehen, die das Tso-čuen überliefert hat.[2]) Sie sind von Arbeitern an Staatsbauten gesungen worden und offenbar Improvisationen.

Das erste stammt vom Jahre 745 v. Chr. und verspottet den Feldherrn Hoa Yuen, der aus einer verlorenen Schlacht wohlbehalten zurückgekehrt war und dann die Oberaufsicht über ihre Arbeit hatte. Es lautet:

---

1) Wörtlich: „Sie brachten die Erde in Körben alle; sie warfen sie in die Rahmen unter Rufen; sie stampften sie tēng-tēng; die Mauer klang p'îng-p'îng (wenn man daran klopfte, um sie auf ihre Festigkeit zu prüfen); fünftausend Ellen (Mauer) stiegen gleichzeitig empor, (sodaß) die kaō-kù nicht übertönen konnte" (das Geräusch der emsig und freudig Arbeitenden). — Die Kommentare zitieren dazu jene Stelle aus dem Čeu-lī, und einer bemerkt (mit charakteristischer Umkehrung des Sachverhalts): „Die Leute des Altertums wollten nicht, daß das Volk bei den Fronarbeiten zu hastig und eifrig sei; deshalb gebrauchten sie die große Trommel (kaō-kù), um größere Langsamkeit zu erzielen", und ein anderer: „Durch die Fronarbeiten strengte man das Volk an; deshalb wollte man seine Arbeit verlangsamen, indem man sie (taktmäßig) regulierte." Immerhin kommen aber beide darauf hinaus, daß die Trommel dazu da war, den Takt der Arbeit anzugeben, wie sie das nach der Vorschrift des Čeu-lī (K. III f. 31 a), auch bei der Musik zu thun hatte.

2) J. Legge, Chin. Class. V, 1, 289; V, 2, 475 u. IV, 1, Proleg. 20, 21.

Nr. 180.

Č'îng-ŏė ngōu yuet:	Die Bauleute sangen:
Hȧn k'î muk,	Mit glotzenden Augen
pō k'î fuk,	und dickem Bauch,
k'í kiap rî̂ fuk.	aber ohne sein Büffelkoller kam er zurück.
iů̂ sāi, iů̂ sāi,	Seinen Bart hat er noch, seinen Bart hat er noch,
k'í kiap fuk lâi!	aber sein Koller wegwarf er doch!

Hoa Yuen antwortete:

Niên tsek yėu p'î,	Die Ochsen haben Felle,
sī-ssī́ šáng tō,	Rhinocerosse giebt's noch viel,
k'i kiap tsek nō?	was schadet's denn, daß ich mein Koller wegwarf?

Yik-žîn yuet:	Einer der Fronarbeiter sagte:
Ts'ūng k'î yeù p'î,	Mögen sie auch noch Felle haben,
tān ts'it žok-hō?	aber wo ist die rote Bemalung?

Das zweite Lied, vom Jahre 633 v. Chr., ist eine Beschwerde der Arbeiter, daß sie gegen das Herkommen in der Zeit ihrer Feldarbeiten bei einem Turmbau fronen müssen; der Mann, von dem sie Hülfe erwarten, ist ein Beamter, der dem Fürsten von dieser Anordnung abgeraten hatte.

Nr. 181.

Tsik-mên čī sik	Der Weiße am Tsih-Thor
šit hīng ngȯ yik;	Legt uns auf diese Fron!
yip-čūng čī k'îm	Der Schwarze am Markte,
šit wéi ngȯ sīm.	Der brächt' uns davon.

Auch bei Feldarbeiten, die in Gemeinschaft ausgeführt werden, ist der Arbeitsgesang aus Ostasien mehrfach bezeugt. Im westlichen China sah ein neuerer Reisender[1]) „auf den Paddyfeldern häufig zwanzig und mehr Männer

---

1) Alexander Hosie, Three years in western China (London 1890), S. 165 f. und Bridgman im Journal of the North China branch of the Royal Asiatic Society, III (1859), p 285.

und Knaben in einer Reihe vorrücken, fast knietief in Schlamm und Wasser, indem sie mit ihren Zehen das Unkraut von den Wurzeln der jungen Schößlinge entfernten und die letzteren in den Grund festtraten. Ein rauschender Chorgesang begleitete unablässig diese Arbeit."

In Kaschmir wird das Setzen der Safran-Zwiebel „unter langgezogenen, melancholischen, aber nicht unschönen Gesängen" vollzogen[1]), und auch bei den indischen Bergstämmen an der Grenze Barmas werden die meisten Arbeiten in der bei ihnen üblichen Waldfeldwirtschaft (joom) mit Gesang begleitet.[2]) Endlich beobachtete Jacobsen[3]) auf der Banda-Insel Kissar die Art, wie die Eingeborenen den schwarzen Boden für die Bestellung vorbereiteten. „Wir sahen sie in langen Reihen neben einander stehen und hörten weithin ihren Gesang. Sobald das Stichwort fiel, wendeten sie mit einem höchst dürftigen Pfahl, der unserm Brecheisen ähnelt, die Erde um, gewiß eine mühselige Art von Pflügen. Ein Aufseher schien diese Fronarbeit zu leiten. Die Leute waren nur mit einem Schamgurt und einem schlechten Hute bekleidet. Ersteres Kleidungsstück hatte aber auch, wie uns gesagt wurde, den Zweck, durch feste Schnürung das Hungergefühl zu dämpfen — eine sinnige Maßregel, die Arbeitszeit nicht durch Frühstückspausen zu verkürzen. Allenthalben hallte das monotone Singen über die Felder."

Aus Formosa sind neuerdings mehrere solcher Pflanz-

---

1) Ehlers, An indischen Fürstenhöfen (Berlin 1894) I, S. 128.

2) Lewin, Wild races of South-eastern India, p. 31 ff. 123 ff, 188. Freiwillige Arbeitsgemeinschaft bei der Ernte: S. 145 f. 204 f. Fronden für den Dorfvorsteher: S. 252.

3) Reise in die Inselwelt des Banda-Meeres, S. 117 f. — Auf Borneo geschieht der Hausbau durch Bittarbeit mit Gongbegleitung: Journal of the Anthropological Institute of Gr. Br. XXIII, p. 161.

gesänge bekannt geworden[1]), die ein sehr primitives Gepräge aufweisen. Ich teile hier zwei derselben mit, die um so willkommener sein werden, als es sonst an Beispielen für diese in Ostasien so häufige Liedergattung fehlt.

Nr. 182. Beim Reispflanzen.

Mit einander sind wir hier.
Zur rechten Zeit säen und pflanzen wir.
Wir verlangen nach Regenfall.
Wenn wir Segen und glücklichen Jahres Winter erlangen,
Dann werden wir, nachdem der Winter gekommen ist und es reift,
Alle sicherlich Opfergegenstände bereiten,
Uns in die Felder begeben und dem Feldgott danken.

Nr. 183. Beim Ingwerpflanzen.

Zu dieser Zeit ist es der Himmel (das Klima) des dritten Monats;
Wohlan, laßt uns gehen und die Felder pflügen.
Ohne Unterschied von Mann oder Weib, Alt oder Jung,
Gehet mit die Felder zu pflügen mit gutem Ingwersamen.
Wir warten, bis der Ingwer herauskommt, dann kommen wir wieder und trinken Wein.

3. Georgier.

Viel tiefer als die dürftigen Notizen der Reisenden führen uns in diese Dinge ein die Mitteilungen eines meiner Hörer, Herrn Philipp Gogitschayschwili[2]), der in seiner Heimat sie selbst erlebt und seine Beobachtungen noch durch Anfragen bei seinen Landsleuten ergänzt hat. Sie beziehen sich auf Georgien, wo noch heute die Bitt-

1) K. Florenz, Formosanische Volkslieder. Nach chinesischen Quellen. Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- u. Völkerkunde Ostasiens VII (1898), S. 110ff. Die hier ausgehobenen Stücke stehen S. 132 u. 134.

2) Vgl. jetzt auch dessen Schrift „Das Gewerbe in Georgien" (I. Ergänzungsheft d. Ztschr. f. d. ges. Staatswissenschaft), S. 25 ff.

arbeit sehr häufig vorkommt. „Letztere besteht darin, daß sich auf Einladung die näheren und entfernteren Nachbarn vereinigen und die nötigen Arbeiten für den, der sie eingeladen hat, unentgeltlich verrichten. Besonders sind es solche Arbeiten, welche keinen Aufschub dulden, z. B. die Weinlese, das Säen des Mais, das Reinigen desselben von Unkraut durch Hacken, das Einernten des Mais und das Schälen der Kolben, das Säen und Schneiden des Waizens, das Fällen des Holzes und die Abfuhr desselben aus dem Walde. Der Wirt, für den die Arbeit verrichtet wird, giebt den Helfern zweimal des Tages ein warmes Essen, das von den Frauen auf das Feld gebracht wird: vormittags gegen 11 und nachmittags zwischen 3 und 4 Uhr. Mit dem Untergange der Sonne wird die Arbeit eingestellt, und man zieht unter Gesang nach dem Hause des Wirtes, wo noch ein gemeinsames Abendessen eingenommen wird. Daß der Gastgeber schon aus Furcht vor übler Nachrede bestrebt ist, dabei sein Bestes zu leisten, braucht kaum hervorgehoben zu werden. Wein wird zwar zu jeder Mahlzeit getrunken; aber Völlerei kommt bei diesen Gelegenheiten nur höchst selten vor. Nach dem Abendessen gehen die Helfer mit ihren Hacken, oder was sie sonst an Arbeitsgerät haben, in ihre Häuser heim.“

„Die Arbeiten auf dem Felde werden in der Regel unter Gesang ausgeführt; ja es giebt einige Verrichtungen, mit denen der Gesang immer verbunden ist. Dazu gehört vor allem das Hacken des Mais. In ganz Westgeorgien (Imerethi) wird vorzugsweise Mais gebaut. Er wird zweimal in verschiedenen Zeiträumen vom Unkraut gereinigt. Die Bittarbeit nennt man georgisch Nadi und den Gesang, der bei derselben (besonders aber bei der Hackarbeit auf den Maisfeldern) gesungen wird, Naduri. Naduri wird sehr laut und kräftig gesungen, sodaß man ihn sehr weit

hören kann. Der französische Reisende Gamba, der in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts Georgien bereist hat, fragt erstaunt, wie die Lungen dieser Leute einen solchen Gesang und dazu eine so schwere Arbeit so lange Zeit aushalten könnten.[1]) Der ganze Gesang besteht aus sinnlosen Ausrufen wie „io opa, opapa opa, io opa, io io, opa io"; ein eigentlicher Liedertext ist dabei gewöhnlich nicht vorhanden. Man fängt in der Regel mit einem langsamen Tempo an, sodaß der Gesangsrhythmus mit der Bewegung der Hacken bei gewöhnlicher Kraftanstrengung übereinstimmt. Aber je weiter man kommt, um so schneller wird der Gesang und zugleich um so lebendiger und rascher die Arbeit. Die letztere ist ziemlich anstrengend; aber die Arbeiter merken während des Gesangs keine Müdigkeit. Ich habe bestimmt beobachtet, daß am Ende des Gesangs viel rascher gearbeitet wird, als am Anfang. Freilich ist es unmöglich, eine solche Anstrengung lange Zeit auszuhalten, und wenn der Gesang die höchste Schnelligkeit erreicht hat, hört er auf. Es folgt eine bald kürzere, bald längere Pause, während welcher mit gewöhnlicher Schnelligkeit gearbeitet wird, oder vielleicht etwas langsamer als gewöhnlich, bis der Gesang von neuem anhebt."

Von den drei nachfolgenden beim Maishacken üblichen Naduri versucht der erste den ganzen Verlauf des Gesangs und damit der Arbeit zu veranschaulichen. Die

---

1) Voyage dans la Russie méridionale (Paris 1826) I, p. 287: A l'époque de la moisson et de la vendange, leurs filles et leurs femmes rivalisent avec les hommes d'ardeur pour le travail, et ce travail est toujours animé par un chant et des cris qui les excitent les uns les autres. J'ai été témoin de leur émulation et j'ai eu de la peine à concevoir comment leur corps, et surtout leur poitrine, ne se ressentoient pas d'une double fatigue si longtemps prolongée.

gesamte Arbeitsgesellschaft hat man sich für den Gesang in zwei Gruppen oder Chöre geteilt zu denken. Zuerst singt die erste Gruppe dreistimmig eine Zeile (A), jede Stimme mit verschiedener Artikulation. Dann wiederholt die andere Gruppe diese Zeile in der gleichen Weise. Hierauf singt etwas rascher der erste Teil der Sänger die zweite Zeile (B) mit neuer Artikulation für jede Stimme; nachher der zweite Teil dasselbe, und so die fünf Zeilen (A—E) hindurch, die ebenso viele Schnelligkeitsgrade der Arbeit bezeichnen. Nun wird im allgemeinen Chor gesungen, entweder die Artikulation E oder die kleine Liedstrophe, worauf noch drei Doppelzeilen (F—H) mit bloßer Artikulation von je einem Halbchor vorgetragen werden.

Nr. 184. (Imerethi, speziell in Guria.)

Erster Halbchor:

A { 1. Stimme: Hoaa, oaa, ioa, haa, hooa!
2. „ O, io, io, io, io, io, io!
3. „ Jo, o o o o o, io o o o o o!

Wiederholt vom zweiten Halbchor.

B { 1. Stimme: Oii, oa, ha, ha, ha, hoa!
2. „ Jo, io, io, io, io, io, io, io!
3. „ Joo, ioo, ioo, ioo, ioo, ioo!

C { 1. Stimme: Ei, oaa, hoaa, hoa!
2. „ Jo, io, io, io, io!
3. „ Jooo, iooo, iooo!

D { 1. Stimme: He, he, he, heaa, ooo!
2. „ Jo, io, io, io, io, io!
3. „ Jo, o o o o o o o o!

Alle zusammen:

E { 1. Stimme: Odilei, oida, odilei oida!
2. „ Jo, io, io, uo, io, uo!
3. „ Jo, io, io, io, io, io!

Statt der Artikulation singt auch wohl die II. Stimme im Falsett folgende Strophe, während die anderen beiden Stimmen ihr Jodeln fortsetzen:

Aba, Nado, mogwechmare!	Wohlauf, Nadi, hilf uns!
Da mouswith thochi tsehkhara!	Rührt die Hacken schnell!
Napirebi gawitanoth,	Machen wir die Furchen fertig.
Thorem msei gadiara.	Sonne sinkt sonst schnell hinab.

F { 1. Stimme: **Ei, oa, aai, ooo, ioo, eio, ioopa!**
2. „ **Obaw delaw, obaw delaw, obaw delaw!**
3. „ **O, o o o o o o o o o . . .**

Schneller:

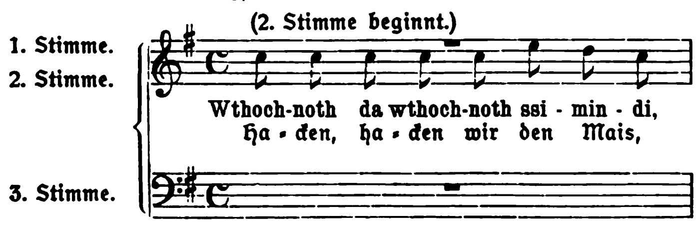
G { 1. Stimme: **Jo, io, io, io, io, io, io, io, io, io!**
2. „ **Jo, io, io, io, io, io, io, io, io, io!**
3. „ **O o o o o o o o o o!**

Sehr schnell:
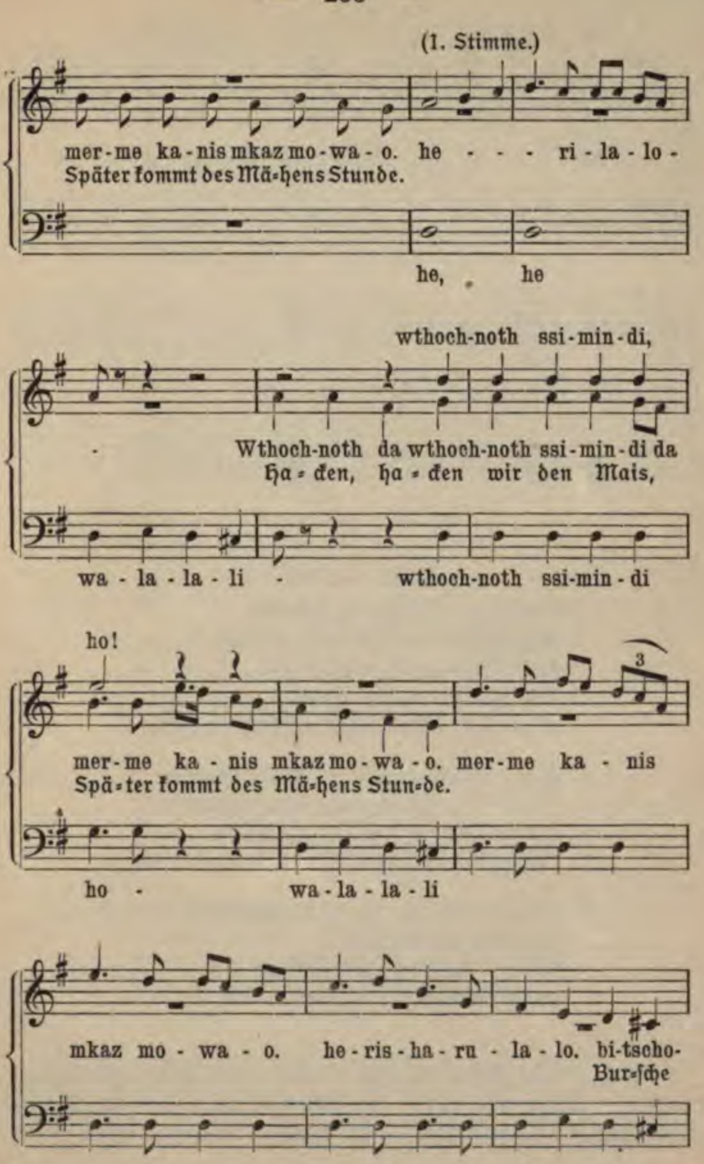
H { 1. Stimme: **Jo, io, opa, io, io, io, io, io, io, io, io!**
2. „ **Opa, opa, io, opa, nela**[1]**, nela, nela!**
3. „ **O o o o o o o o o o o o o o o!**

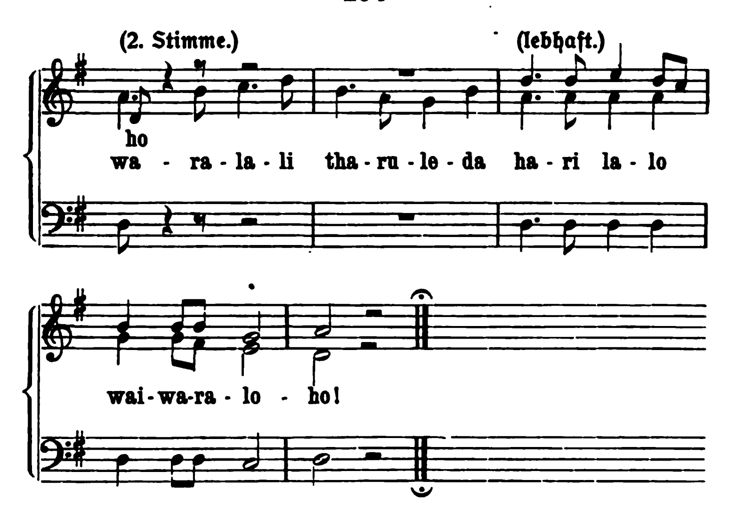
Nr. 185. (Kharthli und Kachethi.)

Langsam.



1) langsam!


(1. Stimme.)
mer-me ka-nis mkaz mo-wa-o. he - - - ri-la-lo-
Später kommt des Mä-hens Stunde.
he, he
wthoch-noth ssi-min-di,
Wthoch-noth da wthoch-noth ssi-min-di da
Ha-cken, ha-cken wir den Mais,
wa-la-la-li - wthoch-noth ssi-min-di
ho!
mer-me ka-nis mkaz mo-wa-o. mer-me ka-nis
Spä-ter kommt des Mä-hens Stun-de.
ho - wa-la-la-li
mkaz mo-wa-o. he-ris-ha-ru-la-lo. bi-tscho-
Bur-sche



Nr. 186. (Kachethi.[1])

1. Ssimindsa thochna dawuzkoth,
   Erthchmath dawdsachoth muschuri,
   Egeb maschin dagwawizkdes,
   Rom glechni warth ubeduri.
   Bitschebo, waris warale waralali araleo!

2. Marto tschwenthwis ar wmuschaobth,
   S'chwissiz gwmarthebs ssamsachuri,
   Batoni gwkaws, warth ssazkali,
   Upatrono, ubeduri! etc.

3. Kwela thawschi gwitschatschunebs,
   Gaʀesche da schinauri;
   Zchelsa mizas uchwad albobs
   Ophli tschwengan monazuri etc.

---

1) Das Lied findet sich auch in einer georgischen Liedersammlung, die unter dem Titel Ssalamuri (Flöte) mit Noten von S. J. Tschchikwadse, Tiflis 1896, erschienen ist (Nr. 26).

4. **Tschwenis dschaphith monakwani**
   S'chwasthan midis ssasrdo puri.
   Schin zolschwils schimschili gwiklaws,
   Magram win miugdos kuri? etc.

5. **Mathsa Ssasrdos s'chwa itazebs,**
   Stiris zoli medsudsuri,
   Schimschilisgan rdse uschreba,
   Dtziwis schwili ussussuri! etc.

Übersetzung.

1. Rein'gen wir den Mais von Unkraut,
   Singen all das Lied der Arbeit!
   Dann vielleicht wir auch vergessen,
   Daß wir sind armsel'ge Bauern.
   Burschen! waris warale waralali araleo!

2. Nicht für uns nur sind wir thätig,
   Andern sind wir Dienste schuldig!
   Herren haben wir, wir Armen,
   Wir sind elend und unglücklich. ꝛc.

3. Jedermann schlägt auf den Kopf uns,
   Der Einheim'sche wie der Fremde;
   Unser Schweiß erweicht die Erde,
   Heiß uns von der Stirne tropfend. ꝛc.

4. Unsrer Hände Werk, der Waizen,
   Unsre Nahrung geht zu andern.
   Weib und Kind zu Hause hungern;
   Aber wer soll für sie sorgen? ꝛc.

5. Ihre Nahrung nimmt ein andrer;
   Thränen weint die junge Mutter;
   Ihre Brust versiegt vom Hunger,
   Und es schreit der schwache Säugling. ꝛc.

Dieser ergreifende Gesang stammt ohne Zweifel noch aus der Zeit der Leibeigenschaft. Auf die heutige Bitt-arbeit paßt er nicht, scheint aber noch immer dabei ge-

sungen zu werden — ein Beweis, daß in den Augen des Volkes sich äußerlich die Fronarbeit von der nachbarlichen Hülfeleistung wenig unterscheidet. Aus derselben Zeit scheinen zwei kleinere Naduri erhalten zu sein, die keiner bestimmten Arbeitsart zugeschrieben werden und die ich hier anschließe. Beide kommen aus Ostgeorgien.[1]) Der erste ist ein gewöhnlicher Stoßseufzer; sein Schwerpunkt liegt im Refrain. Der zweite schildert, wie der Arme glaubt, daß der Reiche über ihn denke. Mais essen in Ostgeorgien nur die armen Leute, „Maisesser" ist geradezu ein Schimpfwort.

Nr. 187.

Muscha unda muschaobdesso.
Der Arbeiter muß viel arbeiten.
Ari arale, ari araleo!

Nr. 188.

Ssazkalsa kazsa win miszems	Wer wird Wein den Armen geben
Aghebis ghames ghwinossa?	An dem Vorabend der Fasten?
Tschadi tschamos da zkali swas,	Mais muß (er) essen, Wasser [trinken,
Dazwes da daidsinossa?	Niederlegen sich und schlafen.

Von den Gesängen beim Maishacken unterscheiden sich diejenigen bei der Waizenernte und beim Grasmähen nur dadurch, daß eine successive Beschleunigung des Gesangs- und Arbeitstempos hier nicht wahrzunehmen ist. Beide Arbeiten werden mit der Sichel ausgeführt. Die Sense zum Grasmähen hat erst vor noch nicht langer Zeit in Georgien Eingang gefunden und ist noch jetzt keineswegs allgemein verbreitet. „Bei der Waizenernte steht auf jeder Furche ein Arbeiter, in der Mitte der Reihe der Vorarbeiter. Dieser ist zugleich der beste Schnitter. Er hebt den Gesang an und giebt durch ihn das Kom-

1) Ssalamuri, Nr. 28 und 16.

mando. Der Gesang läßt sich als Rhythmus gebend für die Arbeit ansehen. Der Vorarbeiter (Erste) beginnt ihn mit einem lauten: „Hoop!"; die andern wiederholen: „Hoop!". Dann singt der Vorarbeiter einen Vers des Liedes (z. B. von Nr. 190: „Du, Bursche, Asamburier!"). Das wiederholen die andern. Der Vorarbeiter singt dann wieder „Hoop!" und die andern desgleichen. Hierauf folgt die Fortsetzung des Liedes („Es klang soweit die Stimme dein") und wieder „Hoop! hoop!" Das „Hoop" wird bis zu viermal wiederholt.[1]) „Bei jedem „Hoop" oder einer ihm entsprechenden Zeile des Liedes führt der Schnitter eine Bewegung mit der Sichel aus und behält dabei den geschnittenen Waizen so lange in der linken Hand, bis diese ihn nicht mehr halten kann. Dann wird er auf die Erde gelegt und später von den hinterher kommenden Arbeitern in Garben gebunden." Sind die Sicheln stumpf geworden, so macht man eine Pause. Es werden die Wetzsteine hervorgeholt, und das Schleifen geschieht wieder taktmäßig unter Begleitung eines besonderen Gesanges, der unter Nr. 192 abgedruckt ist.

Nr. 189. (Ostgeorgien.)

1. Bidscho, puri schemossula,
Ghelaws, bsinaws okhrospherad.
Aralale waralali, aralale eri ereloo!

2. Uphlis thwali schig trialebs,
Modith nacheth, thu ar gdscherath! etc.

1. Waizenernte ist's, ihr Burschen;
Golden wogt und blitzt der Acker.
Aralale waralali, aralale eri ereloo!

2. Gottes Segen liegt darinnen,
Kommt und seht, wenn ihr's nicht glaubet! ꝛc.

1) Richtiger wäre vielleicht zu sagen, daß die Worte des Liedes nicht gesungen, sondern gesprochen werden, ein ganzer Vers ziemlich so schnell wie ein „Hoop" allein.

3. Schig nu tschawtzwawth, zodwa aris,	3. Stehn ihn lassen wäre Sünde!
Nu gawchdebith tschwen ghwthis mterad. etc.	Das macht' uns zu Gottes Feinden. ꝛc.
4. Namglebs piri gawulessoth!	4. Lasset uns die Sichel schärfen!
Gadawikhzeth mthlath ssimgherath. etc.	Dann gehn auf wir im Gesange.
5. Moimko da gailetza,	5. Schon gemäht ist und gedroschen,
Dailoza scheni chwawi! etc.	Deine Fülle sei gesegnet! ꝛc.
6. Marzwali hgaws schindis kurkas,	6. Körner groß wie Mispelsteine,
Ssathesle da dassaphkhwawi. etc.	Saatgut und zum Mahlen Körner! ꝛc.
7. Kwelas ekwis dschars, dschamaaths,	7. Allen wird es voll genügen,
Ekurthcheba mkwdars ssaphlawi. etc.	Auch dem Toten[1]) wird sein Anteil. ꝛc.
8. Dschalabobaz Gamodsgheba,	8. Satt wird die Familie werden,
Ar mogikwdes tschemi thawi,	Ich schwör' es bei meiner Seele.
Aralale waralali, aralale eri ereloo!	Aralale waralali, aralali eri ereloo!

Nr. 190. (Karthli und Kachethi.)

1. Schen, bidscho, Asamburelo,	1. Du, Bursche, Asamburier[2]),
Scheni chma tschamodioda.	Es klang so weit die Stimme dein,
Scheni namglissa dschriali	Und deiner Sichel Klirren hat
Zkal gaghma gamodioda.	Jenseit des Flusses man gehört.

---

1) Bezieht sich auf die Sitte, auch den Verstorbenen an gewissen Feiertagen (besonders Weihnachten, Ostern, Mariä Himmelfahrt) einen Anteil von den Speisen zu bringen, der am Grabe niedergelegt wird, nachdem er vom Popen geweiht worden ist. Diese Spenden fallen dann zum Teil dem Geistlichen, zum Teil den Armen zu.

2) Asamburi und Uthari, Landschaften in Ostgeorgien.
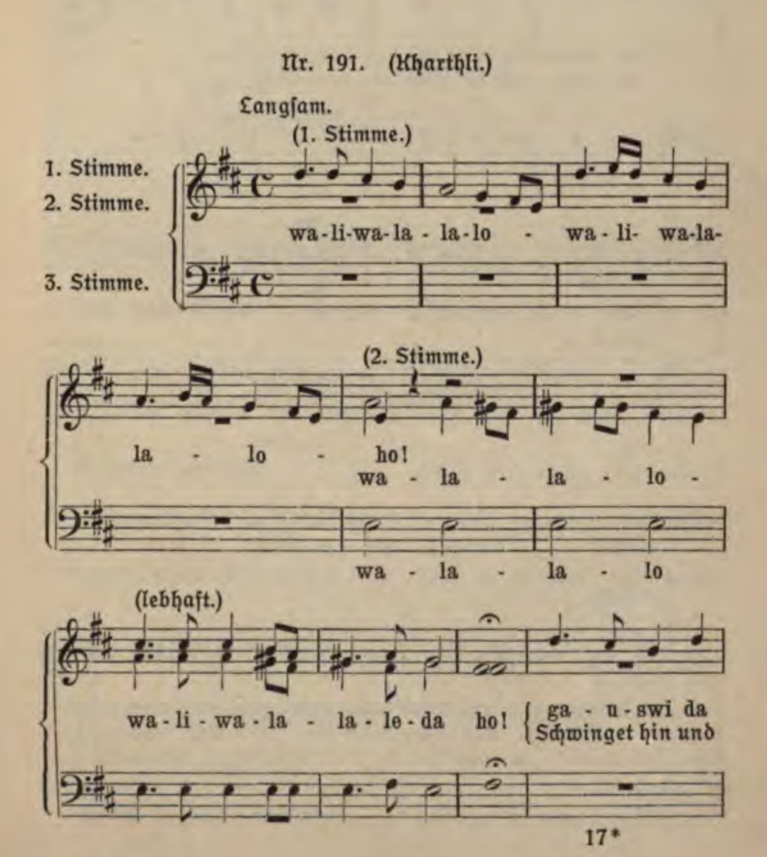
2. Asambureli momkali
Me mowkal Utharelmao.
„Arza schen mohkal, arza me,
Mindorma mohkla gdselmao."
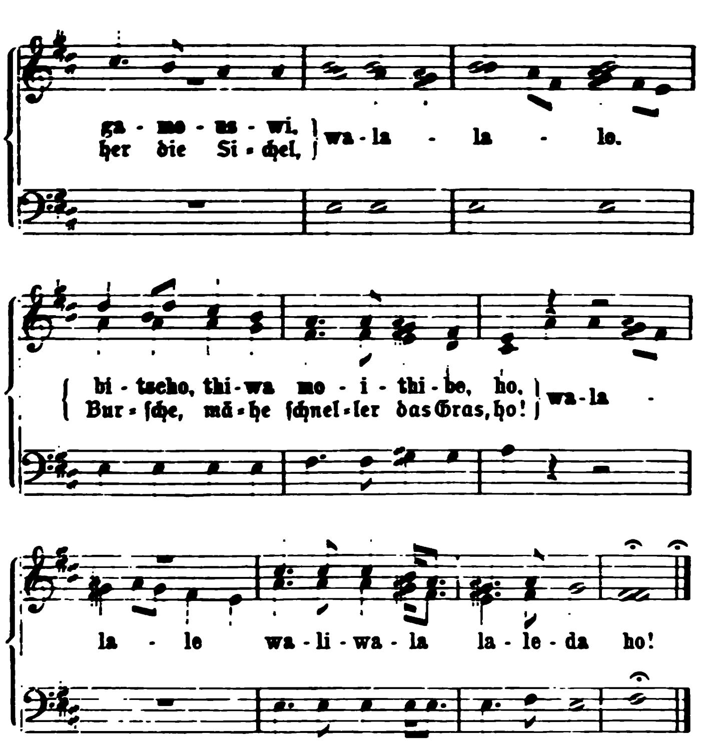
2. Den Schnitter aus Asamburi
Hab' ich Utharier ausgestochen.
„Nicht du, nicht ich besiegte ihn,
Das lange Feld ermüd(e)te ihn".

3. Zkal gaghmaurma gogoma
Tschikhila dagwikhnia tschwen.
Is ikhith mohkla ssurwilma,
Tschwen akheth zagwakhzia tschwen.

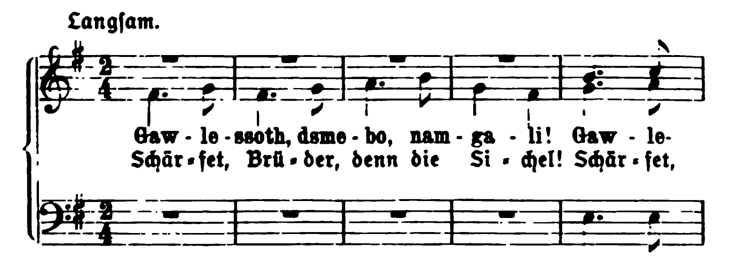
3. Vom andern Ufer gab die Maid
Ein Zeichen mit dem Schleier.
Die Sehnsucht tötete sie dort,
Und uns drückt hier sie nieder.
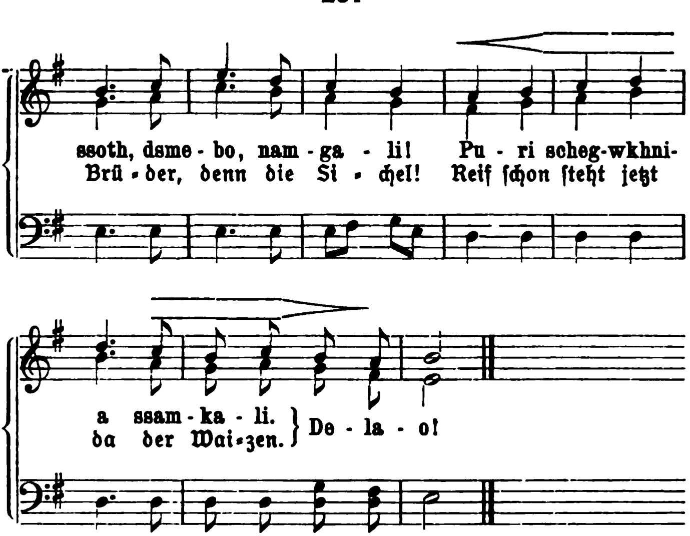
Nr. 191. (Kharthli.)





Nr. 192. (Ostgeorgien.)





1. |: Gawlessoth, dsmebo, namgali! :|
   Puri schegwkhnia ssamkali.
   Delao!

2. |: Dscher hopum dawagugunoth, :|
   Da mere hariarali!

3. |: Wera hchedaw tschwens methaurs, :|
   Rogora chtis, guli uchurs.

4. |: Ra fsiamith da fsicharbith :|
   Schehkurebs damziphebuls purs!

5. |: Methauro, dagwazale, :|
   Dscher es kanzi gamozale!

1. |: Schärfet, Brüder, denn die Sichel! :|
   Reif schon steht jetzt da der Waizen.
   Delao!

2. |: Wollen nun erst „Hopum" singen, :|
   Dann auch lustig „Hariarali"!

3. |: Sieh doch heute unsern Ersten, :|
   Wie er springt mit heißen Wangen.

4. |: Und wie er mit Lust und Freuden :|
   Auf die reiche Ernte schauet!

5. |: Gieb uns, Erster, Zeit zum Trinken, :|
   Trink zuerst aus diesem Horne!

6. |: Mere gnachaw, raz bidschi char, :|	6. |: Wollen sehn, was du für'n Bursche :|
Namgali daatriale.	Und wie du die Sichel schwingest.

Außer bei den hier genannten Arbeiten wird auch beim Säen gesungen. Improvisationen werden häufig in die Gesänge eingefügt, besonders um vorbeigehende Mädchen zu necken.

4. Aus Palästina und Kleinasien.

Auch in Palästina scheint die Bittarbeit nicht selten zu sein. Wenigstens wird uns berichtet[1]), daß bei der Erntearbeit „oft die Leute verschiedener Gehöfte einander gegenseitig aushelfen". Daß bei der Ernte des Getreides und der Hülsenfrüchte, die bald mit der Sichel abgeschnitten, bald mit den Wurzeln aus dem Boden gerissen werden, eigentümliche Lieder gesungen werden, ist durch eine erhebliche Zahl von Liedertexten[2]) bezeugt, von denen manche den georgischen Gesängen ähnlich sind. Allerdings bezeichnet der Herausgeber diese Lieder als Einzelgesänge und versichert mir auf meine besondere Anfrage, daß die Erntegesänge niemals gemeinsam gesungen würden. Daß aber auch eigentliche Arbeitstaktlieder vorkommen, die in Gemeinschaft gesungen werden, bezeugt eine vor kurzem veröffentlichte Schilderung des Direktors des syrischen Waisenhauses in Jerusalem.[3]) Derselbe beschreibt die Aberntung eines Lupinenfeldes durch seine Zöglinge. Die Arbeit ist hart, da die Stengel mit den Händen ausgerissen werden

1) Dalman, Palästin. Diwan, S. 21, Anmerkung 1.

2) a. a. O. S. 3—14.

3) „Der Bote aus Zion" XVII Jhg. (1901), S. 41. Ich verdanke die Kenntnis dieses interessanten Berichts der Freundlichkeit meines Kollegen Kittel.

müssen, und die heißen Sonnenstrahlen lassen die Arbeiter ermatten. „In solchen bedenklichen Lagen“, sagt der Berichterstatter wörtlich, „sei es hier bei der Ernte, sei's auf dem Bauplatz oder wo sonst die Arbeit zu stocken droht, hat man im Morgenland ein Universalmittel, das alle Müdigkeit vergessen läßt. Es ist ein rhythmischer Wechselgesang zwischen einem vorsingenden Solisten und dem antwortenden Chor . . . Es ist erstaunlich, wie ein solcher Wechselgesang die matten Leute elektrisiert und zu reger Arbeit treibt. Unermüdlich können sie mit kurzen Pausen vielmal dieselben Gesänge wiederholen. Inhaltlich bieten diese nur wenig; Hauptsache ist, daß sie sich im richtigen Rhythmus bewegen und allenfalls sich reimen, mögen sie auch die absurdesten und trivialsten Gedanken zum Ausdruck bringen: es sind ja nur Augenblickspoeme. Einige wie die zwei folgenden haben allgemeinere Verbreitung erlangt:“

Nr. 193.

Vorf.: Jā ḥadsch Muḥammed,	Du Hadsch Muhammed,
Chor: jo jáh!	
Vorf.: ikrīni ḥuṣanak,	Dein Pferd mir vermiete,
Chor: jo jáh!	
Vorf.: arkab u äßāfir	Möcht' reiten und wandern
Chor: jo jáh!	
Vorf.: á bilād Ißkándar.	Ins Land Alexanders.
Chor: jo jáh!	
Vorf.: Ißkándar mā māt,	Alexander ist nicht gestorben,
Chor: jo jáh!	
Vorf.: challaf bänāt,	Hat Töchter hinterlassen,
Chor: jo jah!	
Vorf.: banāt u ʿubēd,	Töchter und Abd, den Kleinen,
Chor: jo jáh!	
Vorf.: ḳaṭṭaʿ el-ḳēd	Der Fesseln zerreißet,
Chor: jo jáh!	
Vorf.: ual-ḳēd ḥadīd	Selbst Fesseln von Eisen.
Chor: jo jáh!	

Nr. 194.

Naḥna ʻa l-harbi rāiḥīn,	Wir ziehen aus zum Krieg,
nihgim ʻa bāb eß-ßerāja,	Wir nehmen das Thor des Seraja im Sturm,
nuḳtul el bāscha u ʻaßkare.	Und töten den Pascha samt seinen Soldaten.
barūdnä msēbaḳ bifranßā [ßäßä],	Unser Pulver ist in Frankreich bereitet,
ßujūfänä tilwi el-ḥadīd,	Unsere Schwerter biegen sogar Eisen,
rimāḥunä turgiʻ el-ʻanīd.	Unsere Lanzen stoßen auch den Widerspänstigen zurück.

Aber nicht bloß beim Ausraufen, sondern auch beim Dreschen (vgl. oben S. 148ff.) und beim Worfeln des Getreides wird gesungen. Von den beiden nachfolgenden Liedern[1]) ist das erste wegen seines Rhythmus bemerkenswert, der sich dem Arbeitsgeräusch des Worfelns anzuschließen scheint, während das zweite direkt auf die nachbarliche Hülfe bei der Bittarbeit Bezug nimmt.

Nr. 195.

Jā midrāti — wēn bitbāti — bīʻaramāti.
Jalla — lbaraki — barakat rabbi — fī haṣṣubbi,
barakat ḥeidar — fī halbeidar,
hō dājim — jalla dājim.

O meine Wurfgabel, — wo übernachtest du? — in dem Getreidehaufen,
O Gott, der Segen, — der Segen des Herrn — sei in diesem Körnerhaufen,
Der Segen über Heidar — auf dieser Tenne,
o Ewiger, — o Gott ist ewig.

---

1) Dalman, a. a. O., S. 20 f.

Nr. 196.

Wasseʿūli bēnkum	Macht mir Platz unter euch
wigʿalūni chēkum,	Und nehmt mich an als euern Bruder,
uchaj chaijālin lakum	Und der Bruder ist ein Reiter für euch,
ubeddīg aʿīnkum.	Und in der Not helfe ich euch.
ʿInu limīn jeʿīnkum	Helft dem, der euch hilft,
uhādi-lʿalga jā schabāb,	Und das ist die Sache, o junge Männer,
uḥaiju rakkāb elerkāb,	Laßt hoch leben den Reiter auf den Steigbügeln,
uḥaiju min jiṭʿan ujitni.	Laßt hoch leben den, der durchbohrt und wiederholt.

Endlich kommt in Palästina die nachbarliche Hülfe auch beim *Hausbau* zur Geltung, wenn die fertiggestellten Mauern mit dem Gewölbe gekrönt werden sollen.[1]) „Alle Nachbarn und Freunde des Bauherrn kommen herzu und arbeiten mit den bezahlten Arbeitern. . . . Unter allgemeinem rhythmischen Gesang kurzer Liederstrophen oder charakteristischer, im Takte gerufener Worte, wie heejalîssa, heejalîssa, welche in unermüdlicher Wiederholung von fünfzig bis hundert Kehlen angestimmt werden, schreitet die Arbeit erstaunlich rasch vorwärts. Die kurzen Augenblicksgedichte, welche der Chor nach dem Vorgang eines Vorsängers ungezählte Male wiederholt, handeln mit besonderer Vorliebe von den Herrlichkeiten des zu erwartenden Festschmauses — eine zarte Andeutung für den mitarbeitenden Bauherrn. In langer Kette stehen sie da, von dem Orte an, wo die Wölbsteine liegen, bis hinauf zu dem alles dirigierenden Baumeister. Mit starkem Schwung wirft einer dem andern die Wölbsteine zu, welche auf

---

1) Vgl. die lebendige Schilderung bei *Schneller*, Kennst du das Land? 10. Aufl., S. 62 ff., dem die folgende Stelle wörtlich entlehnt ist.

diese Weise von ihrem Lagerort von Hand zu Hand rasch hinaufwandern bis zu dem hohen Gewölbe . . . Eine freudige Stimmung beherrscht die ganze Arbeiterschar, und allgemeiner Jubel bricht aus und schallt, vermischt mit den eigentümlich trillernden Jubelrufen der Frauen (saghar̂it), fröhlich über das ganze Dorf und die benachbarten Hügel hin, wenn endlich der Schlußstein oben in das Gewölbe eingesetzt ist. Alle, welche mitgearbeitet haben, versammeln sich alsdann zu einem frohen Festmahl, welches der Bauherr in seinem Hause oder auf dem Bauplatze veranstaltet, indem er ein, oder wenn er splendid sein kann und will, mehrere Schafe oder Böcklein schlachtet und zum Besten giebt."

Den allgemeinen Charakter dieser Baugesänge dürfte das folgende Beispiel[1]) ziemlich getreu wiedergeben. Nur darin dürfte es von der Wirklichkeit abweichen, daß es mit der Chorpartie: „Jā chalīl alla!" beginnt, während offenbar der Vorsänger mit den Worten: „Jabu-ldīfan" den Gesang einleitet, worauf der Chor mit dem Refrain einsetzt. Übrigens bemerkt der Herausgeber, der Refrain könne auch wegfallen, dann wiederhole der Chor jede Liedzeile, während Steine und Kalk den Maurern hinaufgereicht würden.

---

1) Dalman, a. a. O., S. 63. Der Herausgeber bemerkt, daß ihm der Gesang von einem Aussätzigen in Jerusalem mitgeteilt sei und beim Bau der Kuppel angestimmt werde. Solche Auskunftspersonen sind beim Sammeln von Volksliedern in Ländern wie Palästina gewiß nicht zu entbehren, aber die eigentlichen Arbeitsgesänge wird man auf diesem Wege nur selten miterfassen; denn sie entbehren meist der feststehenden Texte. — Man vgl. übrigens das merkwürdige Liedchen S. 59, welches Dalman bei zwei Arbeitern beobachtete, die abwechselnd Dornen in das Feuerloch eines Kalkofens schoben.

Nr. 197.

Jā chalīl alla,	O Liebling Gottes (Abraham),
jabu-ldīfān,	O Vater der Gäste,
jā chalīl alla,	O Liebling Gottes,
uḥḍur lahān;	Komm hierher;
jā chalīl alla,	O Liebling Gottes,
ḳauwi zindi,	Mache stark meinen Arm,
jā chalīl alla,	O Liebling Gottes,
miṯl eğğindi,	Wie der Soldat,
jā chalīl alla!	O Liebling Gottes!
jalla jantum,	Vorwärts, o ihr,
jā chalīl alla,	O Liebling Gottes,
ēsch chammantum?	Was dachtet ihr?
jā chalīl alla,	O Liebling Gottes,
chēl ibtilʿab,	Pferde spielen,
jā chalīl alla,	O Liebling Gottes,
fī halmilʿab,	Auf diesem Rennplatz,
ja chalīl alla!	O Liebling Gottes!
alla, alla,	Gott, Gott,
alla, alla!	Gott, Gott!

Aus Kleinasien liegt mir nur ein Zeugnis vor; aber dieses ist von besonderer Bedeutung, insofern es für die bereits aus Afrika und China uns bekannte Sitte, Fronarbeiten unter Musikbegleitung vollziehen zu lassen, einen neuen Beleg liefert. „Für öffentliche Arbeiten, wie die Anlage einer Straße, den Bau einer Brücke oder Kaserne, hat jede Stadt und jedes Dorf eine festgesetzte Zahl von Arbeitern zu liefern, die ohne Lohn arbeiten müssen. Um nun diese bei ihrer unbezahlten Arbeit in guter Laune zu erhalten, werden Hoboe, Trommel und Sackpfeife herbeigezogen, und wenn schwere Gegenstände zu schleppen sind, so werden die Bewegungen der Leute durch diese Instrumente reguliert.“ So schreibt der englische Missionar Henry J. van Lennep[1]) und sucht aus

1) Travels in the little known parts of Asia Minor (London 1870) II, S. 138 und etwas ausführlicher in desselben Verfassers Bible Lands, their modern customs and manners (1875) II, S. 609.

dieser, nach seiner Aussage noch heute in der asiatischen Türkei allgemein verbreiteten Sitte eine uralte phrygische Steinskulptur zu erklären, auf welcher Werkleute an einem Bau dargestellt sind und daneben zwei spielende Musikanten nebst einem dritten Manne, der einen Affen auf dem Arme zu haben scheint. Es kann dahingestellt bleiben, ob diese Erklärung das Richtige trifft. Aber es wird kaum einem Zweifel unterliegen können, daß jene Sitte nicht von den Türken ins Land gebracht ist; wie die Frondienste, an die sie geknüpft erscheint, ist sie wahrscheinlich schon zur Zeit der Achämeniden geübt worden und hat mit jenen viele Jahrhunderte mannigfach wechselnder Zwingherrschaft überdauert.

5. Südslaven.

Bei den Serben heißt die Bittarbeit Moba, in einigen Gegenden auch Pomoć (Hülfe), bei den Bulgaren Tluka oder Tlaka. Sie wird in Anspruch genommen beim Hausbau, bei der Getreideernte, beim Pflügen, seltener beim Grasmähen, Maishacken, der Pflaumenernte, der Weinlese, manchmal auch beim Spinnen und Weben. Oft wählt man dafür Familienfeiertage aus, an welchen die erbetenen freiwilligen Hülfskräfte in der eigenen Wirtschaft nicht arbeiten dürfen. Dagegen sind die Sonn- und allgemeinen Festtage ausgeschlossen. Zur Moba gehen gewöhnlich nur jüngere Leute: Burschen, Mädchen und junge Frauen; sie kleiden sich in ihre Festtagsgewänder. Singend zieht man am Morgen aus und am Abend heim; auf dem Felde wird ebenfalls gesungen; ja die Erntelieder heißen in Serbien geradezu Mobenlieder. Eine solche freiwillige Arbeitsgemeinschaft zählt oft dreißig und mehr Köpfe. Freunde aus fremden Dörfern nehmen bisweilen auch

daran Teil und bringen junge Mädchen und Frauen mit. „Die Moba versammelt sich gewöhnlich in der Zeit, in der man nicht fastet, und der Hausherr muß sie aufs glänzendste bewirten; daher können auch nur Wohlhabende die Moba aufnehmen.“ In Bulgarien und in der Herzegowina kommt sie jedoch bisweilen auch ungerufen und ohne den Anspruch auf Bewirtung, wenn Witwen oder Arbeitsunfähige nicht imstande sind, ihr Feld selbst abzuernten. Sonst wird nach gethaner Arbeit bis spät in die Nacht hinein im Hause des Bauern, der die Moba eingeladen hat, gesungen und getanzt.[1]) Ich lasse einige Mobenlieder nach der Übersetzung von W. Gerhard[2]) hier folgen.

Nr. 198.

Rührt euch, muntre Schnitter; 's winkt der Quersack,
Hirsenbrot, beschimmeltes, ist drinnen;
Rühret euch! Es nahet schon der Abend
Und das Mahl vom krätzen Ziegenbocke.

Nr. 199.

Rührt euch, Helfer[3])! denn der Abend winket!
Daß das Schnittermädchen wir erringen,
Ob auch Mutter spricht, sie sei noch schwächlich,
Ihre Füßchen taugten nicht für Socken,
Ihre kleinen Finger nicht für Ringe,
Ihre zarten Wangen nicht zum Küssen.

---

1) Vgl. Krauß, Sitte und Brauch der Südslaven, S. 151 f. Vuk Karadschitsch in s. serb.-deutschen Wörterbuch s. v. moba. Grdjić Bjelokosić, Iz naroda i o narodu, S. 154. J. Iwantschoff, Primitive Formen des Gewerbebetriebs in Bulgarien (Leipzig 1896), S. 43 f.

2) Wila. Serbische Volkslieder und Heldenmärchen. 2 Bde. Leipzig 1828, I, S. 22—26.

3) Im serbischen Text steht moba. Gerhard übersetzt „Fröner“, was eine ganz falsche Anschauung giebt.

Nr. 200.

Junges Mädchen hat geflucht der Gerste:
„O du Gerste, schöne Gottesgabe!
Möchte dich wohl schneiden, doch nicht essen:
Swaten-Rosse[1]) sollen dich verzehren!"

Nr. 201.

Knab' und Mädchen schnitten um die Wette;
Dreiundzwanzig Garben schnitt der Knabe,
Vierundzwanzig aber schnitt das Mädchen.
Als sie bei dem Abendessen waren,
Trinkt der Knabe dreiundzwanzig Gläser,
Und das Mädchen trinket vierundzwanzig.
Aber als der Morgen angebrochen,
Kann der Bursche nicht das Haupt erheben,
Und das Mädchen sitzet schon und sticket.

Nr. 202.

Mädchen schlief auf Wurzeln der Berberitze;
Kam eine Herde mit zwei jungen Hirten,
Ruhig vorbei zog einer, nicht der andre;
Spricht zum Mädchen: „Erwach', o schönes Mädchen!
Wollen dort hinunter ins goldne Feld gehn
Und den Waizen um die Wette schneiden!
Wenn du gewinnst, so geb' ich dir die Herde,
Doch übertreff' ich dich, wirst du mein Weibchen."
Stand sie auf, hing über die Schulter die Sichel,
Ging mit dem Hirten das goldne Feld hinunter;
Schnitten den Waizen vom Morgen bis zum Abend;
Neun geliebte Brüder banden dem Mädchen,
Und dem Burschen neun getreue Gefährten.
Schnitt das Mädchen dreihundertunddrei Garben,
Und der Bursche nur zweihundertundzweie.
Spricht hierauf das Mädchen: „Hirt', o höre!

1) Swaten sind die Hochzeitsgäste, die zu Pferde die Braut im Hause ihrer Eltern abholen. — Das Lied erinnert an das deutsche: „Ich ess' nicht gerne Gerste, Steh auch nicht gern früh auf." Erk-Böhme, II, Nr. 920.

Gieb die Herde mir, ich hab' gewonnen!"
Ihr entgegnet der junge Schäfer bittend:
„Wozu brauchst du, Mädchen, so viel Schafe,
Da du doch kein Gras hast, sie zu weiden
Und kein kühles Wasser, sie zu tränken,
Auch nicht Schatten, wo sie ruhen könnten?"
Da erwidert das Mädchen: „Hör, o Knabe!
Feld besitz' ich wol, die Herde zu weiden:
Sei mein feines Haar ihr grüne Wiese!
Wasser hab' ich auch, die Herde zu tränken,
Meine schwarzen Augen sind klare Quellen,
Schatten geben meine Augenbräunchen."

Nr. 203.

„Gott sei Dank, dem Einz'gen, daß am Sonntag
Christen mir den Waizen schneiden müssen!"
Und drei Wolken schweben über'm Felde:
Erste Wolke Donnerer Elias,
Zweite Wolke flammende Maria,
Dritte Wolke heil'ger Pantelemon.[1])
Heil'ger Pantelemon ruft entrüstet:
„Wirf den Donner, Donnerer Elias!
Schleudre Feuer, flammende Maria!
Und ich Pantelemon sende Stürme."
Drauf versetzt die flammende Maria:
„Donn're nicht, o Donnerer Elias'
Keinen Sturmwind sende, Pantelemon!

---

1) Serbisch für Pantaleon, Der Tag des h. Elias fällt auf den 20., der der Maria Magdalena auf den 22. und der des Pantaleon auf den 28. Juli, also alle drei in die kritische Zeit der Ernte. Die Heiligen treten nach Art heidnischer Wind-, Wolken- und Wettergötter auf. Der stürmische Pantaleon will im Zorn gegen den Türken, der am Sonntage arbeiten läßt, durch Gewitter und Sturm die Ernte vernichten; aber die milde Maria beschwichtigt seinen Zorn; „denn die Türken würden den Christen nicht glauben, daß wir das Getreide vernichtet hätten, und die reife Frucht wartet nicht bis zum Werktage."

Wer eine alte Mutter hat, sorgt d
Wer ein kleines Knäbchen hat, we
Wer einen jungen Gatten hat, de

Die beiden letzten Lieder woll
der Moba nicht recht passen. Wi
selbe unter den Türken den Chara
angenommen, für die sie selbst de
nahmen, an dem die Christen fü
Gerhard überschreibt das letzte Li
Gutsherrn". In ausgedehnter Weise
priester von der Moba Gebrauch, d
durch die Bittarbeit im Gang erhal

Eine eigentümliche Übertragung
herrschenden Sitten auf die Lohna
Bulgarien. Aus den Balkandörfern
reiche Schnitter und Schnitterinnen
die rumelische Ebene, besonders in
lippopel. Sie wandern aber nicht ei
gehen sämtliche Leute aus einem Do
benachbarten Dörfern zusammen un
Obmanns (Dragoman), der die Arb
Gutsbesitzern an Ort und Stelle ei
den Verdienst unter die Teil

pfeife gesungen. Am Feierabend werden unter Gesang die heimischen Tanzreigen und Spiele aufgeführt, oft bis tief in die Nacht hinein. Ja selbst auf der staubigen Landstraße sieht man an den Rastplätzen die wandernden Mädchen ihre Reigen tanzen, „um sich von den Strapazen des Marsches zu erholen.“[1])

Nicht minder eigentümlich ist die Fortbildung, welche die Bittarbeit in der Teppichweberei erfahren hat. Die Anfertigung kunstvoller Teppiche (Kilim) wird am ganzen Nordabhang des Balkan vom südöstlichen Serbien bis zum Pontus im Hauswerk betrieben. Die Teppiche werden entweder durch die Producenten selbst im Wanderhandel oder durch Verleger verkauft. Letztere finden sich hauptsächlich in Pirot in Serbien und im bulgarischen Ciprovica. „An Teppichen großen Formats arbeiten oft gleichzeitig vier bis sechs Frauen und Mädchen. Giebt es deren nicht so viel im ganzen Hause, so helfen die Nachbarn gegen eine Entschädigung von 4—6 Piastern pro Tag. Im Winter wird bei Licht bis zur späten Nachtstunde emsig geschafft. Die Arbeiterinnen sitzen auf einer langen Holzbank dicht neben einander; jede webt den ihr durch die Hausfrau zugewiesenen Streifen von unten nach oben. Mädchen im zartesten Alter bewegen gleich den Erwachsenen ihre verschiedenfarbigen Schützen und die Festschlagkämme mit unglaublicher Flinkheit und Kraft.“[2]) Dabei wird viel im Chor gesungen, und zwar so, daß alle in demselben Raume anwesenden Personen ihre Bewegungen beim Weben nach dem Rhythmus des Gesanges richten.

---

1) Iwantschoff a. a. O., S. 69 ff. Dozon, Chansons pop. Bulgares, p. XVI.

2) Kanitz, Donaubulgarien und der Balkan, II, S. 295 ff. Iwantschoff a. a. O., S. 60 ff. Damyanoff, Der Hausierhandel und das Marktwesen in Bulgarien, S. 18 ff.

Keine Flamme schleudr' auch ich Maria,
Weil die Türken nicht den Christen glauben[1])
Und die Frucht nicht auf den Werktag wartet."

Nr. 204.

Laß, o Gebieter, nun uns nach Hause gehn!
Unsre Höfe liegen weit, weit durch Wälder hin.
Wer eine alte Mutter hat, sorgt die Mutter um ihn;
Wer ein kleines Knäbchen hat, weint das Kind sich ab;
Wer einen jungen Gatten hat, der wird ausgeschmält.

Die beiden letzten Lieder wollen auf die Verhältnisse der Moba nicht recht passen. Wie es scheint, hatte dieselbe unter den Türken den Charakter der Zwangsarbeit angenommen, für die sie selbst den Sonntag in Anspruch nahmen, an dem die Christen für sich nicht arbeiteten. Gerhard überschreibt das letzte Lied geradezu: „An den Gutsherrn". In ausgedehnter Weise macht heute der Dorfpriester von der Moba Gebrauch, dessen Wirtschaft oft nur durch die Bittarbeit im Gang erhalten wird.

Eine eigentümliche Übertragung der bei der Bittarbeit herrschenden Sitten auf die Lohnarbeit findet man in Bulgarien. Aus den Balkandörfern ziehen alljährlich zahlreiche Schnitter und Schnitterinnen zur Zeit der Ernte in die rumelische Ebene, besonders in die Gegend von Philippopel. Sie wandern aber nicht einzeln, sondern meistens gehen sämtliche Leute aus einem Dorfe oder aus mehreren benachbarten Dörfern zusammen unter der Führung eines Obmanns (Dragoman), der die Arbeiter anwirbt, mit den Gutsbesitzern an Ort und Stelle ein Gedinge schließt und den Verdienst unter die Teilnehmer verteilt. Während der Wanderung und bei der Arbeit wird regelmäßig zur Sack-

---

1) In der Übersetzung von Kapper lautet diese Zeile: „Denn dem Türken kann der Christ nicht trauen."

pfeife gesungen. Am Feierabend werden unter Gesang die heimischen Tanzreigen und Spiele aufgeführt, oft bis tief in die Nacht hinein. Ja selbst auf der staubigen Landstraße sieht man an den Rastplätzen die wandernden Mädchen ihre Reigen tanzen, „um sich von den Strapazen des Marsches zu erholen.“[1])

Nicht minder eigentümlich ist die Fortbildung, welche die Bittarbeit in der Teppichweberei erfahren hat. Die Anfertigung kunstvoller Teppiche (Kilim) wird am ganzen Nordabhang des Balkan vom südöstlichen Serbien bis zum Pontus im Hauswerk betrieben. Die Teppiche werden entweder durch die Producenten selbst im Wanderhandel oder durch Verleger verkauft. Letztere finden sich hauptsächlich in Pirot in Serbien und im bulgarischen Ciprovica. „An Teppichen großen Formats arbeiten oft gleichzeitig vier bis sechs Frauen und Mädchen. Giebt es deren nicht so viel im ganzen Hause, so helfen die Nachbarn gegen eine Entschädigung von 4—6 Piastern pro Tag. Im Winter wird bei Licht bis zur späten Nachtstunde emsig geschafft. Die Arbeiterinnen sitzen auf einer langen Holzbank dicht neben einander; jede webt den ihr durch die Hausfrau zugewiesenen Streifen von unten nach oben. Mädchen im zartesten Alter bewegen gleich den Erwachsenen ihre verschiedenfarbigen Schützen und die Festschlagkämme mit unglaublicher Flinkheit und Kraft.“[2]) Dabei wird viel im Chor gesungen, und zwar so, daß alle in demselben Raume anwesenden Personen ihre Bewegungen beim Weben nach dem Rhythmus des Gesanges richten.

1) Iwantschoff a. a. O., S. 69 ff. Dozon, Chansons pop. Bulgares, p. XVI.

2) Kanitz, Donaubulgarien und der Balkan, II, S. 295 ff. Iwantschoff a. a. O., S. 60 ff. Damyanoff, Der Hausierhandel und das Marktwesen in Bulgarien, S. 18 ff.

Leider ist mir nur der Anfang eines solchen Liedes, und zwar aus der Stadt Pirot selbst, mitgeteilt worden.[1]) Es lautet:

Put putuje bezridjanče,	Es reist ein Handelsmann,
Nigde selo ne nahodi;	Kein Dorf findet er;
Malko projde, selo najde.	Ging etwas weiter, fand ein Dorf.
U seloto nikoj nema,	In dem Dorfe gab es niemanden,
Samo ima stara baba,	Nur giebt es eine alte Frau,
Stara baba, stara čuma!	Alte Frau, alte Pest!

Das Lied soll noch einige weitere Verse enthalten. Wie es scheint, nimmt es Bezug auf Erlebnisse eines Wanderhändlers. Die Lieder dieser Gattung werden immer nur in der Jahreszeit der betreffenden Arbeit gesungen, also hier im Winter, wo allein Teppiche gemacht werden. „Verlangt man von einem Bauernburschen oder Mädchen, daß sie ein Erntelied singen, so wird man immer die Antwort bekommen, es sei eine Schande, ein solches Lied zu singen, wenn nicht die Zeit dafür sei“ — jedenfalls ein Beweis, wie fest diese Lieder an die Arbeit gebunden sind.

6. Russen.

In Rußland heißt die Bittarbeit Toloka. Sie findet sich hier in großer Ausdehnung von Weißrußland bis weit hinein nach Sibirien.[2]) Namentlich wird sie in An-

1) Briefliche Mitteilungen des Herrn Dr. M. V. Smiljanić in Belgrad.

2) Schilderungen findet man bei Schein, Materialien zum Studium der Sitten und Sprache der russischen Bevölkerung des Nordwestens, St. Petersburg 1887 (russ.), I², S. 201 f. und in den von der kaiserl. Geogr. Gesellschaft herausgegebenen Ethnographischen Untersuchungen XIII (1892), S. 234 ff. (Gouv. Tomsk) und S. 238 (Gouv. Pensa). — Über die mit der Toloka zusammenhängenden Erntebräuche: Ralston, The Songs of the Russian People, p. 250.
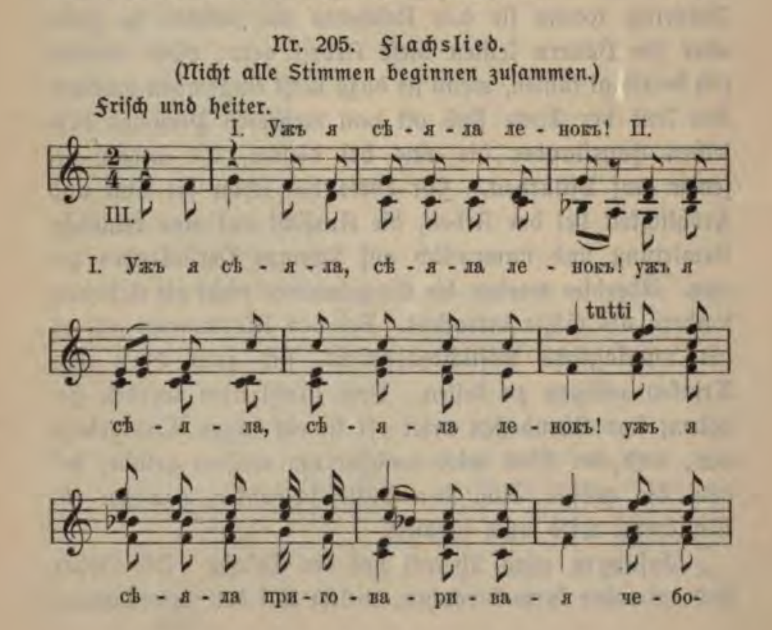
spruch genommen bei der sommerlichen Bearbeitung des Brachfeldes, insbesondere zum Düngerfahren, ferner in der Heu- und Getreideernte, beim Kohlhacken, beim Fällen des Holzes und der Abfuhr desselben aus dem Walde, beim Bau und der Ausbesserung der Häuser, von den Frauen bei der Flachsarbeit, beim Spinnen und selbst beim Scheuern des Hauses. Am verbreitetsten ist die Mistfuhr-Toloka. In manchen Gegenden, wo überhaupt der Acker gar nicht gedüngt wird, kann diese Arbeit nicht eigentlich zum Ackerbau gerechnet werden. Es handelt sich nur darum, den Düngerhaufen auf dem Hofe loszuwerden, und die Nachbarn werden dabei zu Hülfe gebeten, um der schmutzigen Arbeit bald überhoben zu sein. Die Toloka wird gern auf einen Sonn- oder Festtag verlegt, namentlich dann, wenn zwei Feiertage hintereinander liegen. Natürlich kommt sie den Reicheren am meisten zu gute; aber die Bauern leisten diese Arbeit gern; viele würden sich beleidigt fühlen, wenn sie dazu nicht eingeladen würden. Zur Zeit der Ernte sind oft von mehreren Personen desselben Hausstandes die eine bei diesem, die andere bei jenem auf Bittarbeit. Für Viele hat schon die Lust und Fröhlichkeit bei der Arbeit, die Aussicht auf eine reichliche Bewirtung und namentlich auf Schnaps Verlockendes genug. Überdies werden die Eingeladenen nicht als Arbeiter, sondern als Gäste betrachtet. Bei den Mordwinen gilt es als unerläßliche Höflichkeitspflicht, sich zum Essen und Trinken nötigen zu lassen. Drei Mahlzeiten werden gegeben; das Abendessen artet oft in ein arges Trinkgelage aus, und der Wirt wird nachher am meisten gelobt, bei dem die größte Zahl der Gäste betrunken gewesen ist. Manchmal wird auch getanzt.
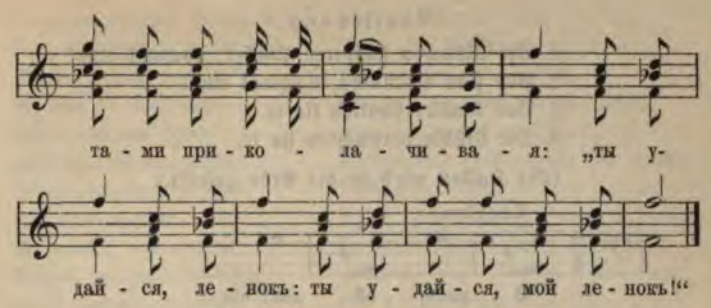
Gesungen wird überall bei der Toloka. Die Lieder sind entweder kurze Strophen, welche auf den zu erwarten-

den Schnaps Bezug nehmen, oder allgemeine Volkslieder. Ich darf mich darum wohl damit begnügen, vier derselben hier wiederzugeben, weil diese besonderen Arbeiten zugeschrieben werden. Text und Melodien der beiden ersten verdanke ich der Güte von Frau V. Seroff in Moskau, während die beiden andern bereits gedruckt sind. Das Flachslied (Nr. 205) scheint heute nicht mehr bei der Arbeit gesungen zu werden, ist aber gewiß ursprünglich ein Arbeitsgesang der beim Zubereiten des Flachses beschäftigten Frauen. Für das folgende Lied (Nr. 206) wird ausdrücklich berichtet, daß es von den beim Mühlenbau helfenden Bauern gesungen und zu Improvisationen — oft solchen von unsauberer Art — benutzt werde. Wie weit die beiden andern als Arbeitsgesänge im strengen Sinne gelten dürfen, lasse ich dahingestellt.

Nr. 205. Flachslied.

(Nicht alle Stimmen beginnen zusammen.)
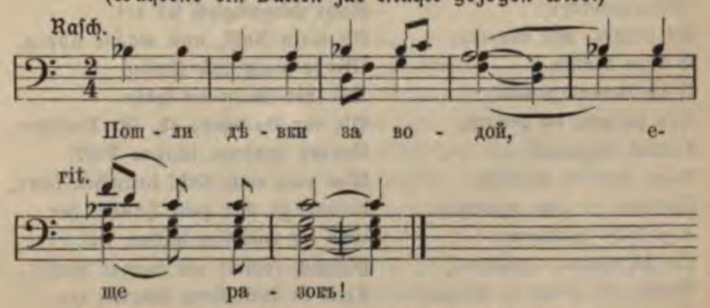




2. Я полола, полола ленокъ! etc.
3. Ужъ я стлала, стлала ленокъ! etc.
4. Я сушила, сушила ленокъ! etc.
5. Ужъ я мяла, мяла ленокъ! etc.

Übersetzung:

1. Ich säe (pflanze) meinen Flachs! ich rede ihm zu, mit den Füßen stampfend: „Gedeih! mein Flächschen!“
2. Ich rupfe, rupfe meinen Flachs! ꝛc.
3. Ich lege, lege meinen Flachs! ꝛc.
4. Ich trockne, trockne meinen Flachs! ꝛc.
5. Ich breche, breche meinen Flachs! ꝛc.

Nr. 206. Beim Bau einer Mühle.

(Während ein Balken zur Mühle gezogen wird.)
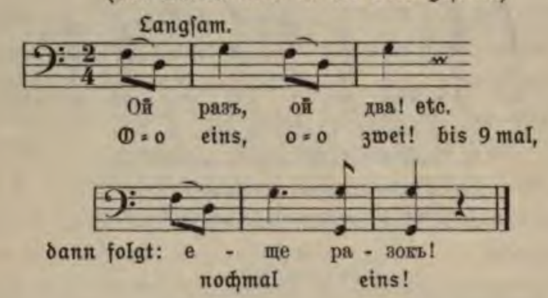


2. Потонули всѣ до одной, еще разокъ!
3. Стали мельника ругать, еще разокъ!
4. Мельницу да проклинать, еще разокъ!

Übersetzung:

1. Die Mädchen schöpften Wasser, nochmal eins!
2. Alle sind ertrunken, nochmal eins!
3. Den Müller schalten sie ꝛc.
4. Die Mühle verfluchten sie ꝛc.

(Der Balken wird in die Erde gesenkt.)



Nr. 207. (Gouv. Tula.[1])

Beim Kohlhacken.

Я колышки тешу,	Pfählchen ich behaue,
Я огородъ горожу,	Zäune meinen Garten ein,
Я капусту сажу,	Will nun Kohl ansetzen,
Я сажу капусту,	Kohl ich setzen will,
Сажу бѣлинькую,	Setze rechten weißen;
Развеселинькую:	Recht vergnüglich sei er!
Ты родись, моя капуста,	Du mein Kohl, nun wachse üppig,
И бѣла и вила,	Werde weiß und köpfig,
И со тыномъ ровна!	Wie der Zaun an Höhe.
Ахъ ребята, вы ребята,	Oh, ihr Burschen, oh, ihr Burschen,
Удалые молодцы!	Braves tapfres, junges Volk!
Кому надобно капусту,	Wer von euch Kohl brauchen kann,
Приходи ко мнѣ торговать,	Komm' zu mir zum Handel her,
А я буду продавать!	Und ich will ihn halten feil.
Гдѣ ни взялся паренекъ,	Plötzlich kommt ein junger Bursch,
Зашелъ къ дѣвкѣ въ огородъ;	Tritt in Mädchens Garten ein.
Онъ капусту не торгуетъ,	Aber Kohl will er nicht kaufen,

1) Schein, Russische Volkslieder (russ.) I, S. 404.

Самъ на дѣвушку смотритъ,	Schauet nur das Mädchen an,
Онъ на дѣвушку глядитъ,	Sieht das Mädchen immer an;
Вѣрно хочетъ полюбитъ,	Möchte ihre Liebe gern,
За себя ее становить.	Möcht' sie gerne für sich selbst.
Кабы волюшка была,	Hätt' ich nur den Willen frei,
Ночевать дружка взяла;	Nähm' den Liebsten ich zur Nacht;
Черезъ волюшку ступлю,	Doch was kehr' ich mich daran,
Ночевать дружка возьму.	Nehm' den Liebsten mir zur Nacht.
Мы спали, ночевали,	So wir schliefen durch die Nacht,
Вдругъ проснулися, заря,	Wachten auf — schon Morgenrot!
Пора милому со двора.	Der Liebste muß vom Hofe fort.
Какъ на улицѣ бѣлый снѣгъ,	Auf der Straße liegt weißer Schnee,
Погляжу милому въ слѣдъ,	Da seh' ich dem Liebsten nach,
Куда миленькій пошелъ,	Wohin er gegangen ist
Куда скоро побѣжалъ,	Und so schnell gelaufen ist,
Вдоль улицы столбовой.	Längs der großen Straße hin.
Ко Дунятѣ вдовиной!	Zu der Witwe Dunjascha!
Какъ Дуняша вдовина,	Wie, die Witwe Dunjascha,
Чѣмъ же лучше она меня?	Ist sie besser denn als ich?
Она умильнѣй глядитъ,	Sie blickt zärtlicher als ich,
Поучливѣй говоритъ.	Redet feiner auch als ich.

Nr. 208. (Weißrußland.[1])

Beim Mähen der Sommerfrucht.

Auf dem Berge mäht' ich Gerste,
Band sie nicht in Garben;
Den ich treulich liebte,
Sagt' ihm nicht die Wahrheit.
Dann werd' ich die Garben binden,
Wenn der Mond am Himmel;
Dann werd' ich die Wahrheit sagen,
Wenn er heim mich führet.
Mädchen ging hinaus zum Thore,
Mancherlei im Sinne,
Folgt ihm nach der junge Bursche,
Spielte auf der Fiedel.
„Du mein Mädchen, schönes Mädchen,

---

1) Schein, Materialien. I^1, S. 259.

Willst du mich verachten?
Wirst noch einmal deinen Hochmut
Vor mir brechen müssen.
Deine blonden Zöpfe werden
Mir zu Füßen liegen;
Deine schönen blonden Zöpfe
Werden losgebunden;
Viele Thränchen, viele Thränchen
Wirst du noch vergießen."

7. Esten und Letten.

Ein Reisender, der im vorigen Jahrhundert die russischen Ostseeprovinzen besuchte, erzählt: „Wie ich unterwegens in der Erntezeit die Schnitter im Felde antraf, hörte ich allenthalben ein wüstes Gesänge, welches diese Leute bei ihrer Arbeit trieben, und vernahm von einem Prediger, daß es noch alte heydnische Lieder ohne Reimen wären, die man ihnen nicht abgewöhnen könnte."[1]) Von mehreren andern ist uns überliefert, daß die Gutsbesitzer in der Ernte ihre leibeigenen Bauern oft zu Hunderten zugleich aufgeboten hätten, und daß sie zu ihrer Ermunterung beim Schneiden des Getreides den Dudelsack hätten blasen lassen.[2]) Einer dieser Berichterstatter schildert den Vorgang etwas ausführlicher: „Es gewährt einen gar seltsamen Anblick, wie die schneidenden Schwadronen zusehends allmählich immer weiter rücken, der Dudelsack als die Feldmusik hinterdrein, und auf beiden Seiten jene Heerführer (die beiden Aufseher über die Fronarbeiter,

---

1) Herder, Werke Bd. XXV, S. 391 ff., der dabei „Weber's veränd. Rußland", S. 70 citiert, das mir nicht zu Gebote steht.

2) Petri, Neuestes Gemälde von Lief- und Ehstland, S. 438 f. Petri, Ehstland und die Ehsten (Gotha 1802), S. 215; vgl. auch S. 27 und 271. Hupel, Topogr. Nachr. von Lief- und Ehstland, II, S. 290 und Wieland's Teutscher Merkur 1788, S. 416.

der Kubjas und der Schilter) mit dem Kommandostabe in der Hand. Die Schnitter halten es für eine große Schande, wenn der Sackpfeifer hurtige Stücke zu blasen anfängt, weil dies ein Zeichen der Langsamkeit im Arbeiten ist; daher gehet es auch, so lange der Dudelsack pfeift, ohne Absetzen in einem fort wie nach dem Takte[1]); schweigt hingegen jener, so halten auch diese inne, und die Sichel scheint ihnen in der Hand zu ermatten. Ist nun dergestalt auf den Hofsfeldern alles geschnitten, so wird ein Tag zum Erntefest angesetzt. Man nennt diesen Tag in der Ehstnischen Sprache Talkus[2]), und er ist einer der froheſten im ganzen Jahre für die armen Bauern. Manchmal geben auch wohlhabende Bauern ihren Schnittern einen Talkus."

Die Fronarbeit hat also hier ganz ähnliche Formen, wie die Bittarbeit bei den slavischen Stämmen, und es tritt bei ihr auch die gleiche Benennung auf, wie dort. Vor allem findet sie in großer Gesellschaft statt, und es wird dabei gesungen. An Stelle des Gesangs, durch den

1) An einer andern Stelle (Ehstland, S. 172) sagt Petri geradezu, die Leute schnitten „nach dem Takte".

2) Nach Petri soll das Wort Talkus einen für geleistete Arbeit anstatt des Lohnes oder zur Ermunterung gegebenen Bauernschmaus bedeuten. Doch fügt er hinzu, ein Talkus werde bisweilen auch nach andern Arbeiten, z. B. nach der Heuernte oder beim Reinigen der Wiesen, abgehalten. Im Lettischen kommt Talks und Talka vor. Merkel, Die Letten S. 97 erklärt es mit „Gesamtarbeit bei der Fronde". Es bedarf kaum der Auseinandersetzung, daß diese Worte (wie das litauische t'alka) gleichen Ursprungs und gleicher Bedeutung sind wie das russische toloka und das südslavische tlūka, tlaka. Daß bei den Esten das Wort an dem haften bleibt, was von der alten Bittarbeit unter der Leibeigenschaft allein noch übrig war, dem Ernteschmaus, darf nicht Wunder nehmen; es ist ebenso bei den Weißrussen: Ralston, The Songs of the Russian People (London 1872), p. 250.

die Fröner das Tempo ihrer Arbeit selbst bestimmen, benutzte der Gutsherr, um die Arbeit zu beschleunigen, das Lieblingsinstrument der Esten, den Dudelsack, durch den der Arbeitstakt vom Aufseher reguliert werden konnte. Die Verteidiger der damaligen Zustände halten es für nötig, den Gutsherrn gegen den Vorwurf in Schutz zu nehmen, daß er damit die Arbeitskraft der Leute über Gebühr zu seinem Vorteile ausnutze. Noch viel größer als bei der Getreideernte waren die aufgebotenen Arbeiterscharen bei der Heuernte, wo selbst die kleinen Kinder (die Fingerlangen, wie es in dem Liede Nr. 212 heißt) aufgeboten wurden. Klagen über die Härte der Herren und über die Aufseher, welche zu rascherer Arbeit trieben, sind namentlich in den estnischen Volksliedern nicht selten.

Unter den Arten der Gesellschaftsarbeit, bei welchen gesungen wurde, stehen durch die vorliegenden Berichte völlig sicher: der Kornschnitt, das Mähen und das Wenden des Heues. Bei den Letten wird auch während der Düngerfahrt gesungen, und es sind verschiedene Liedchen dafür bekannt; aber der Herausgeber bemerkt, daß die Weiber sie in den Pausen sängen, nachdem der angefahrene Dünger auf dem Felde ausgebreitet sei und neue Fuhren noch nicht angelangt wären.[1])

A. Estnisch.[2])

a. Schnitterlieder.

Nr. 209.

Scheine, scheine Sonne,
Klar und heiter sei die Witt'rung,
Scheine, daß wir ohne Tuch heiß werden,

---

1) Bielenstein a. a. O., S. 324.

2) Nr. 209 und 212 nach dem Teutschen Merkur von 1787, III, S. 243 f. (veröffentlicht von einem Herrn von Schlegel),

Treib mit deiner Wärme das Linnen auseinander
Und mache Schweiß ohne Kleider.[1])
Scheine, Sonne, auf den Perg
Und auf die silbernen Korallen:
Die Hitze verderbe den Perg nicht,
Das helle Wetter die bunten Korallen nicht!
Scheine nicht auf die Deutschen,
Scheine immer auf uns!

Nr. 210.

Leikage öed tössised!	Schneidet, rüstige Schwestern ihr!
Ma tullen nurme leikamaie,	Auf das Feld komm ich zu schneiden,
Minna lamin laia wälja,	Fälle die weite Fläche nieder,
Kül ma pöimin pitka pöldo,	Ernte ab den langen Acker,
Minna waene ostet' orja,	Arme Magd ich, kaufgeknechtet,
Ostet' orja, peästet' päwa,	Kaufgeknechtet, sonnenselig,
Kinni kihlatud sullane!	Festgefesselte Dienerin!
Ikka pean minna minnema,	Immer muß ich, immer gehen,
Ikka pean ees ollema:	Immer muß ich die erste sein.
Tulli tulda taewadesda,	Strömt' auch Feuer von den Himmeln,
Wallas wihma warwadesda!	Fiel' ein Regen wie von Flegeln.
Enne päwa leikan parmo,	Schon vor Tag schneid' ich ein Mandel,
Leikan parmo, leikan kakssi.	Schneid' ein Mandel, schneide zweie.
Perre tüttar pitka, laiska,	Lang und träg des Hauswirts Tochter
Ta maggab wöta wodidesse,	Schläft des Gürtels bar in Betten,
Linna alla, teine peäle.	Linnen oben, Linnen unten.
Ku tal paistab koppelisse,	Sieht der Mond ihr auf die Matten,

Nr. 210, 211 und 213 aus Neus, Estn. Volkslieder, S. 217 ff. 337. Die lettischen Stücke sind der Sammlung von Bielenstein entnommen und von A. Leskien übersetzt. Es sind die Nr. 4065. 4064. 4061. 4059.

1) Der ganze Anzug der Estin beim Kornschnitt bestand aus einem leinenen Hemde, das über der Hüfte mit einem Bande gegürtet war, dem Kopfputz (Perg) und einer Korallenkette um den Hals.

Pääw tal paistab peäluſſelle,	Sieht die Sonn' ihr auf die Schlafſtatt,
Siis on mötte pöllal miñna:	Fällt's ihr ein auf's Feld zu gehen:
„Seppakenne, poiſikenne,	„Liebes Schmiedchen, liebes Knäbchen,
Te mul tinnaſe ſirbi,	Mach von Zinne mir die Sichel,
Walla waſkne warrekenne.	Gieß ein Griffchen dran von Meſſing.
Ma läh' pöllul leikamaie	Auf das Feld geh ich zu ſchneiden,
Keskelt kero kaerokeſſi,	Mitten drin den dichten Hafer,
Nurme otſa odrakeſſi,	An des Ackers Rand die Gerſte,
Naſſe peäl naerekeſſi;	Auf dem Felſenriff die Rübchen;
Ei jätta libled likumaie,	Nicht laß' ich die Acheln flattern,
Egga körke köikumaie!"	Auch nicht einen Halm ſich wiegen!"

Nr. 211.

Perremees, perremehhike,	Herr des Hauſes, o Herrelein,
Perrenaene, naeſokenne!	Frau des Hauſes, o Fräuelein,
Ärgo olgo meli pahha,	Wollt nicht werden wirren Sinnes,
Südda armas haigeemba,	Nicht das liebe Herz verleid' euch's,
Et jäi päida peäle pöllo,	Stehn noch Ähren auf dem Acker,
Södile ſeaſabboda:	Auf dem Felde Schweineſchwänzchen:
Kül tulleb homme uſi päwa,	Naht ein neuer Tag doch morgen,
Tunnabomme teine uſi!	Neu ein andrer übermorgen!
Siis a'an hanned otſimaie,	Dann zum Suchen ſend' ich Gänſe,
Pörſokeſed poimimaie,	Ferkelchen darauf zur Ernte,
Kalkunid kabbaldamaie.	Ind'ſche Hühner ſchweren Schrittes.
Anni nokkib nokkallana,	Pickt die Gans mit ihrem Schnabel,
Pörſas poimib pölwiliſta,	Erntet das Ferkel auf den Ferſen,
Sigga ſurella ſuulla,	Mit dem mächtigen Maul das Schwein,
Wanna ligga watſuliſta,	Auf dem Bauch die alte Bache,
Kulti tuhnib kummuliste:	Auf dem Wanſte wühlt der Eber:
Siis ſawad otſa ommetigi!	Dann ſind endlich ſie doch zu Ende.

b. Beim Heuen.

Nr. 212.

So lange iſt der Heuſchlag ſchön,
Als das Heu ungemäht iſt,
So lange gehn die Schwaden wohl an,

Bis die Spreu ist aufgenommen,
Bis die Saden abgeharkt sind,
Wenn der Schober noch nicht gemacht ist.
Ach, besser ist das Leben im Abgrund,
Glücklicher das Unglück in der Hölle,
Als auf unserm Hofe zu sein.
Vor Sonnenaufgang wird schon gearbeitet,
Im Mondenlicht ein Heuschober geschlagen;
Nach Sonnenuntergang wurde geschnitten,
Die Ochsen fraßen im Joch,
Die armen Wallachen angespannt,
Die Arbeiter stehen auf Zaunstecken,
Die kleinen Helfersarbeiter auf spitzigen Pflöcken.
Herr der weißen Flur,
Frau mit der goldnen Krone,
Junge Herren mit silbernen Ringen!
Steiget auf den Stuhl,
Gehet auf den Saal,
Blicket auf das arme Volk,
Wie es erbärmlich geplagt wird,
Wie die Kleinen gepeinigt werden,
Die Fingerlangen bei der Arbeit gescholten,
Und die Wenigen zerstreut werden!

Nr. 213.

Nicht ich kreise bei der Kühle,
Noch auch kreisch' ich in dem Thaue,
Noch auch dröhn' ich durch die Dürre!
In der Kühle kreist die Sense,
In dem Thaue kreischt das Eisen,
Durch die Dürre dröhnt die Sichel!
Sieh' die Sens', ein zornig Eisen,
Gar ein treulos gleißend Eisen,
Ein gekrümmtes Ackereisen,
Diese nahm das Blut dem Bruder,
Rot dem Preiselbeerenblättchen,
Meinem einz'gen Freund die Farbe.
Blutlos nun das Brüderchen,
Ohne Rot das Beerenblättchen,
Farblos blieb des Hauses Hühnchen.
Wart', wart', Bruder, nun, nun Bruder!
Flieht der Sommer, folgt der Herbst nach,
Kehrt der Kaufmann ein im Dorfe,
Bei der Flur der Ladenbursche,
Kauf ich Ahl' um eine Denge,

ines Eies Schale,
leisch ein schönes Quent-
chen,
ıch für einen Ferding,
änke meinen Bruder,
Kühl' ihn hin zum
Schlafen,

Führ' ihn in ein frisches Zimmer,
Senk' in's Kissen ihn zum Schlafen:
Dann kommt Brüderchen zu Blute,
Beerenblättchen dann zu Röte,
Farb' erhält des Hauses Hühnchen.

B. Lettisch.

a. Bei der Roggenernte.

Nr. 214.

Roggenähre steht so stolz da:
Nun wird sich mein Rücken biegen;
Bieg' dich selber, Roggenähre,
Nicht wird sich mein Rücken biegen.

Nr. 215.

Schnarre, Schnarrwachtelchen [1])
In den Roggenhalmen,
Wachtelchen in der Kette!

Die hier mitgeteilten estnischen Arbeitsgesänge unterscheiden sich wesentlich von den georgischen, stimmen aber mit den russischen und einem Teile der serbischen darin überein, daß sie Frauenlieder sind. Sie schildern das Empfinden der Frau bei der Arbeit. Bei Nr. 209 ist dies sofort klar. Nr. 210 beklagt in der vorderen Hälfte das Los der armen Schnitterin und stellt ihrem Fleiße in der zweiten Hälfte die Trägheit der Töchter wohlhabender Bauern gegenüber. Nr. 211 soll den Besitzer des Ackers nach dem Schnitt begütigen. Die Schnitterin hat schlechte Arbeit gemacht; auf dem Acker sind Ähren stehen geblieben; da wird auf das Vieh vertröstet, das auf der Weide über die Stoppeln gehen und Nachernte halten wird. Nr. 212 beklagt die harte Fronarbeit und fordert die Gutsherrnfamilie auf, doch einmal selbst zu schauen, wie das arme Volk geplagt werde. In Nr. 213 verspottet das Mädchen den jungen Mäher, der sich leicht verwundet hat, mit dem bei den Esten so charakteristischen übertreibenden Humor. In den kleinen lettischen Liedern überwiegt die sinnige Naturbetrachtung, welche sich bei der Arbeit einstellt; auf die Mühe des Arbeitens wird nur in gutmütig scherzender Weise Bezug genommen.

Auch die Nachbarstämme der Esten und Letten, Finnen und Litauer, kennen die Bittarbeit und haben für sie den gleichen Namen wie jene.[1]) Bei den Finnen kommt sie besonders für die Holzarbeit zur Anwendung, namentlich für das Heimschaffen großer Baumstämme aus dem Walde; bei den Litauern für jede größere landwirtschaftliche Arbeit, namentlich die Heuernte und das Flachsbrechen.

1) Finnisch tálkoo, litauisch talka.

8. Aus deutschem Sprachgebiet.

In Deutschland hat sich die Bittarbeit, soweit sich das jetzt übersehen läßt, nur noch bei landwirtschaftlichen Nebenarbeiten, wie der Zubereitung des Flachses, dem Bohnenschnitt u. dgl. erhalten; beim Feldbau ist sie verschwunden. Aber auch in diesem muß sie früher nicht selten vorgekommen sein. In Bayern hießen die für die Ernte zugebetenen Helfer Bittschnitter[1]); für ihre Lieder wurde im Mittelalter derselbe Ausdruck gebraucht wie für die Ruderlieder (celeuma); es scheint daraus der Schluß gezogen werden zu dürfen, daß beide Arten von Gesängen in gleichem Verhältnis zur Arbeit standen. In Amberg wurde 1554 die Verordnung erlassen, „daß kein Burger seine Schnitter und Arbeiter mehr mit Drumeln, Pfeiffen und Saitenspieln herein in die Stat und daraus fürn und folgend Abendtänz mit ihnen anfangen und halten soll.“ In einem bayreuthischen Ausschreiben von 1652 wird gerügt, „daß an Sonn- und Feiertägen sowohl bey hellem Tag als nächtlicher Weile und Mondenscheine Bittschnidter, meistentheils von ledigem Gesinde, angestellt werden, denen man nach vollbrachter Arbeit Essen und Trinken geben und einen Tanz halten muß“. Dies genügt, um zu zeigen, daß hierbei dieselben Sitten üblich waren, wie bei der serbischen Moba und der russischen Toloka.

Erntelieder, besonders Schnitterlieder sind in den deutschen Volksliedersammlungen ziemlich häufig[2]); manche von ihnen verraten durch ihre dick aufgetragene Moral[3]), daß

---

1) Schmeller, Bayerisches Wörterbuch II, Sp. 586 f.

2) Vgl. Firmenich, a. a. O. III, S. 631. 687. 693. Böhme, Altdeutsches Liederbuch, S. 277. Erk-Böhme I, Nr. 123 f. III, Nr. 2152. 1555.

3) Vgl. z. B. Frommann's Mundarten I, S. 283.

sie jedenfalls keine Arbeitsgesänge sind; andere wieder sind volkstümlicher. Schmeller bringt die bayerischen Schnadahüpfeln (Schnitterhüpflein?) mit den Bittschnittern in Verbindung und sieht in ihnen Begleitweisen zum Schnittertanze. Ist seine Erklärung richtig, so könnten es ebensogut Scherzlieder sein, die beim Getreideschnitt gesungen wurden. Aus der Grafschaft Mark hören wir, daß die Ernte mit einem Wechselgesang zwischen dem Mäher und dem Mädchen begonnen habe. „Im Zürichgau arbeitete das Geschnitt wohl nach der Musik eines Geigers, und dem nicht Schritt haltenden wurde zum Spott ein Fulacher (Faulacker), ein kleiner Getreidezipfel, zurückgelassen."[1]) Im braunschweigischen Kreise Isenhagen erscheinen am letzten Erntetage „die Musikanten schon am Vormittage auf dem zum Abmähen bestimmten Felde, wo unter den Klängen der Musik und bei fröhlichem Jauchzen die letzten Schwaden gemäht werden. Selbst diejenigen Bauern, die schon früher mit ihrem Roggenmähen hätten fertig sein können, lassen noch einen Rest desselben stehen, damit er am Tage des Erntefestes unter den Klängen der Musik abgebracht werden könne".[2]) Das alles scheint auf künstliche Unterstützung taktmäßigen Arbeitens durch Gesang und Musik auch auf deutschem Boden hinzudeuten.

Die Sitten der Bittarbeit geben sich in den durch ganz Deutschland verbreiteten Erntebräuchen unschwer zu erkennen, und das Gleiche trifft auch auf die Fronarbeit zu. In einem Weistum aus dem 17. Jahrhundert für das den Rittern von Hohenstein gehörige Dorf Lindschied im Taunus[3]) heißt es: Wenn die Junker ihr Korn schneiden

---

1) Beide Notizen aus E. H. Meyer, Deutsche Volkskunde, S. 231.
2) Ztschr. d. Ver. f. Volkskunde VI (1896), S. 372.
3) Grimm, Weist. IV, S. 576, § 5.

lassen, so „sollen sie einen Pfeiffer haben, der den Schnittern pfeife, und wann die Sonne noch baumeshoch steht, so sollen sie tanzen bis es Nacht wird", und man soll ihnen gesundes Essen und Trinken geben.

Nur ein echtes Arbeitslied, das seinem ganzen Gehalt und seiner Form nach dieser Gruppe zugewiesen werden muß, kann mitgeteilt werden. Es ist ein sehr altertümliches Lied, das die Gotscheeerinnen beim Hirsejäten anstimmen, ein Wechselgesang zwischen dem Chor und einer Vorsängerin.[1] Der Chor beginnt und läßt sich vor jeder neuen Strophe wieder vernehmen; die Vorsängerin trägt einen Text vor, der mit den in der dortigen Gegend üblichen Marienliedern nahezu übereinstimmt: „Der Gesang geht immer eintönig in der Tonica fort und hört darin, nach vorhergegangenem unteren halben Ton, auch auf."

Nr. 218.

Chor:

Dŏ bochtl schlúgŏt haiŏr in inshrm wandŏ.
Got, gib insch haiŏr a guŏtŏs jaŏr,
In bainpargŏ unt in hirschpodn!

Vorsängerin:

1. Shi trit bol auhin af proitn bak,
Af proitn bak, af schmuŏln schtaik.

Chor:

Dŏ bochtl schlúgŏt u. s. w.
(Ebenso vor jeder der folgenden Strophen.)

Vorsängerin:

2. Af schmuŏln schtaik, af hoachn park,
Af hoachn park, in roashainguŏrtn.

1) Veröffentlicht von Schröer in den Sitzungsberichten der philos.-histor. Cl. der Wiener Akademie LX (1868), S. 274 f. und Hauffen, Die deutsche Sprachinsel Gottschee, S. 196.

3. Bos belt shai tůĕn in roashngućrtn?
   Shai belt praehn geliĕchtĕ reashlain.

4. Gĕliĕchtai roashn prachĕt shai,
   Gĕliĕchtai kranzlain wlachtĕt shai.

5. Zbai hent ir di kranzlain gĕliĕcht?
   Zum hailign kraizĕ belt shai shĕ hengn.

6. Bu belt shai hin mitm hailign kraiz?
   Zum gotschbak shean, ins himlraich.

Übertragung.

Chor:

Die Wachtel schläget heuer in unserm Felde.
Gott, gieb uns heuer ein gutes Jahr,
In Weinbergen und in Hirsenfeldern!

Vorsängerin:

1. Sie tritt wohl hinauf auf breiten Weg,
   Auf breiten Weg, auf schmalen Steig.

Chor:

Die Wachtel schläget u. s. w.

Vorsängerin:

2. Auf schmalen Steig, auf hohen Berg,
   Auf hohen Berg, in (den) Rosengarten.

3. Was wollt' sie thun im Rosengarten?
   Sie wollt' brechen lichte Röslein.

4. Lichte Rosen bricht sie,
   Lichte Kränzlein flicht sie.

5. Wozu sind ihr die Kränzlein licht?
   An's heil'ge Kreuz wollt' sie sie hängen.

6. Wo wollt' sie hin mit dem heiligen Kreuz?
   Zum Gottesweg schön, ins Himmelreich.

Schlußbemerkung.

Unser Überblick, so dürftig er bei dem Mangel jeder Vorarbeit ausfallen mußte, hat uns den Arbeitsgesang in einer ganz neuen Rolle gezeigt: als Regulator der Massenarbeit. Und zwar ist er uns in dieser Eigenschaft an so vielen Stellen der alten Welt entgegengetreten, daß die einzelnen Erscheinungen das Seltsame, das sie auf den ersten Anblick für uns haben mußten, schließlich verloren haben, und daß wir nunmehr in groben Zügen einen großen weltgeschichtlichen Entwicklungsprozeß der Arbeitsgemeinschaft vor uns sehen, durch den wie ein roter Faden sich ein psychophysisches Element hindurchzieht, das wir an dieser Stelle am wenigsten erwartet hätten. Anfangs bloß ein Mittel der Selbstzucht, durch das freiwillige Arbeiterscharen sich zusammenhalten und ermuntern, wird der Arbeitsgesang oder an seiner Stelle rhythmisch wirkende Musik später zu einem Behelf herrschaftlicher Disziplin, den der afrikanische Häuptling anwendet wie der chinesische Mandarin und der baltische Grundherr. Auch im Inhalt der Gesänge vollziehen sich deutliche Wandelungen. Drückt der Bittarbeiter seine Freude aus über die reiche Ernte, scherzt er mit den Mitarbeitern, oder giebt seiner Liebessehnsucht Ausdruck, so atmet der Gesang des Fröners oft bitteren Haß gegen seine Unterdrücker oder ergeht sich in beweglichen Klagen über das eigene Elend. In den meisten Fällen gehen die Gesänge noch von der Arbeit selbst aus; aber in manchen sind doch auch die Beziehungen zu ihr sehr entfernte, oder es sind solche überhaupt nicht vorhanden. Die verschiedenen Nationen weisen darin erhebliche Unterschiede auf. Doch würde es zu weit führen, hier darauf einzugehen, wie denn überhaupt bei der Lückenhaftigkeit des Stoffes all-

gemeine Schlüsse nur mit großer Vorsicht gezogen werden dürfen.

Nur einen Gesichtspunkt können wir wohl noch einen Schritt weiter verfolgen. Haben sich Arbeitsgesang und Instrumentalmusik bei der Fronarbeit als Disziplinarmittel erwiesen, so mußten sie bei der Sklavenarbeit erst recht Bedeutung gewinnen. Sklaven faulenzen, wenn sie nicht beaufsichtigt werden; sie müssen truppweise beschäftigt werden, weil sonst die Kosten der Beaufsichtigung zu groß würden. Taktmäßiger Vollzug der Arbeit, wo er möglich war, empfahl sich hier durch die Erwägung von selbst, daß dabei keiner zurückbleiben konnte.[1]) Den Alten war es nichts Ungewohntes, daß bei Massenarbeiten der Takt durch die Flöte angegeben wurde[2]), und wenn der römische Satiriker uns berichtet, in dem Hause des reichen Trimalchio sei alle Sklavenarbeit unter Gesang verrichtet worden[3]), sodaß man sich unter einen Pantomimen-Chor hätte versetzt glauben können, so liegt darin ja gewiß eine ungeheuerliche Übertreibung; aber ohne thatsächlichen Hintergrund ist doch auch eine solche nicht denkbar. Über Arbeitsgesänge der Ackersklaven vermögen wir nichts Sicheres festzustellen[4]); sie werden ebensowenig gefehlt haben, wie bei den Negern der amerikanischen Kolonien.

---

1) Im Frühjahr 1895 konnte man auf den Berliner Rieselfeldern die Sträflinge von Rummelsburg die Grasflächen nach dem Kommando des Aufsehers im Takte abharken sehen.

2) Vgl. oben S. 39 f.

3) Petron. Sat. 31. — Daß schon die Griechen die Vorteile rhythmisierter Massenarbeit wohl erkannten, zeigt Xenoph. Oecon. VIII, 8, wo es u. a. heißt: διὰ τί δὲ ἄλλο ἀλυποιάλλήλοις εἰσὶν οἱ ἐμπλέοντες ἢ διότι ἐν τάξει μὲν κάθηνται, ἐν τάξει δὲ προνεύουσιν, ἐν τάξει δ' ἀναπίπτουσιν, ἐν τάξει δ' ἐμβαίνουσι καὶ ἐκβαίνουσιν;

4) Wallon, Histoire de l'esclavage dans l'antiquité I, p. 456.

doch die Alten es selbstverständlich, daß zu jeder
Arbeit im Freien gesungen werde.[1])
ingstone[2]) macht einmal mit Beziehung auf das
der Karawanenzüge arabischer Kaufleute in Ost-
ie Bemerkung: „Die Klänge der Trommel und des
rnes scheinen eine Art von Korpsgeist in solchen
ufen, welche einmal Sklaven gewesen sind.“ Sie
er den übrigen herauszuerkennen. Das sagt alles.

heokrit. X, 56: χρὴ μοχθεῦντας ἐν ἁλίῳ ἄνδρας ἀείδειν.
etzte Reise, I, S. 290.

VI.

Gesang mit andern Arten der Körperbewegung.

Unsere Untersuchung hat uns wiederholt auf die Thatsache geführt, daß in den Frühzeiten menschlicher Entwicklung Arbeit und Spiel sich nicht von einander scheiden. Das umfassende Thatsachenmaterial, welches die beiden letzten Kapitel uns vor Augen gestellt haben, zeigt uns eine Gestaltung der Arbeit, bei welcher ebenso der nützliche Zweck derselben, als die von ihr unzertrennlichen Unlustmomente in den Hintergrund gedrängt, dafür aber ein doppeltes Lustmoment eingeschoben erscheint: rhythmische Körperbewegung und ermunternder Gesang oder Musik. Mehrfach traten Erscheinungen auf, wie die tanzartigen Bewegungen bei der Feldbestellung und beim Austreten der Getreidekörner (S. 33 und 148f.), die auch einem für diese Dinge noch wenig geschärften Auge den Unterschied zwischen Arbeit und Spiel fast aufgehoben sein ließen.

Diese Feststellungen könnten es als überflüssig erscheinen lassen, den Thatsachen noch besonders nachzuforschen, welche jenseits der Grenzen der Arbeit in unserem heutigen Begriffe liegen. Aber es hat für den weiteren Gang dieser Untersuchung doch einige Bedeutung, darzulegen, daß auch bei denjenigen Thätigkeiten, welche wir heute nicht zur Arbeit rechnen, sobald sie längere Zeit fortgesetzt werden, rhythmische Bewegung mit Gesang

oder rhythmisch wirkender Instrumentalbegleitung außerordentlich häufig auftritt, bei Naturvölkern so häufig, daß man diese Verbindung als Regel bezeichnen muß. Wenn wir nun diesen Thätigkeiten in dem gegenwärtigen Kapitel noch nachgehen, so kann es sich dabei nicht um die Frage handeln, ob Körperbewegung ohne Gesangs- oder Instrumentalbegleitung unter primitiven Zuständen überhaupt vorkommt. Ich halte das für ausgemacht. Auch bei den Arbeiten, für die besondere Gesänge bestehen, wird nicht immer und fortwährend gesungen. Es kann sich nur um die Frage handeln, ob Gesang und Musik unter primitiven Zuständen ohne rhythmische Körperbewegung, also völlig selbständig, zu finden sind, und dies läßt sich nur dann entscheiden, wenn wir die Gelegenheiten möglichst genau feststellen, bei denen überhaupt gesungen und musiciert wird.

Zu diesen gehört in erster Linie der Tanz. Über den Tanz bei den Naturvölkern ist unendlich viel geschrieben worden. Jeder, auch der oberflächlichste Reisende hat ihn beobachtet und mehr oder minder ausführlich geschildert. Daß er stets mit Musik oder Gesang verbunden ist, unterliegt keinem Zweifel. Ja, diese Verbindung erscheint beim Tanze noch weit inniger als bei der Arbeit; haben doch manche Völker für Tanz und Gesang nur einen sprachlichen Ausdruck.[1]) Der Tanz ist in viel ausgesprochenerer Weise rhythmische Körperbewegung als die Arbeit. Er ist dies von Haus aus und immer, während die Arbeit nur unter der Voraussetzung gleichmäßiger Dauer — und auch da nicht immer — sich rhythmisch zu gestalten vermag.

1) M. Buchner, Reise durch den St. Ocean, S. 143. Paulitschke a. a. O. II, S. 217. Ehrenberg, Ztschr. f. Ethnologie 1887, S. 33. K. v. d. Steinen a. a. O., S. 267.

Man hat sich viele Mühe gegeben, einen den Tänzen der Naturvölker zu Grunde liegenden Gedanken herauszufinden, bis jetzt freilich vergeblich. Denn die Tänze werden bei den verschiedenartigsten Gelegenheiten ausgeführt, bei Freude sowohl als Trauer, vor und nach der Jagd oder dem Fischfang, wenn diese Arbeiten eine Beute ergeben und ebenso, wenn es nicht der Fall ist, bei der Hochzeit, beim Krieg, bei Mondwechsel, bei der Gottesverehrung, aber auch ohne jede äußere Veranlassung. Man kann darum nicht einmal mit einiger Zuversicht behaupten, daß der Tanz irgend eine Art der gemütlichen Erregung zum Ausdruck bringen oder eine solche hervorrufen solle, daß er der bloßen „Lust an der Entladung der erregten Gefühle" entspringe. Denn es steht doch ziemlich fest, daß er nicht bloß den Mitwirkenden Freude und Erregung verursacht, sondern ebenso den Zuschauenden, daß den allergrößten Teil der Tänze primitiver Völker rhythmisierte Nachahmungen von Vorgängen des Menschen- und Tierlebens bilden, also Aufführungen, deren rhythmische Gestaltung auf Andere wirken, ihnen Freude machen, den Aufführenden selbst aber Ehre bringen soll. Es gilt dies besonders von den Solotänzen, die neben den Reigentänzen schon sehr früh auftreten. So betrachtet würde der Tanz der Naturvölker wirtschaftlich ebenso gut als Arbeit aufgefaßt werden können, wie etwa die Produktionen des Balletkorps auf unsern Theatern, und wir hätten keine Ursache, ihm in diesem Zusammenhang eine besondere Behandlung zu widmen. Der an anderer Stelle (S. 169) mitgeteilte Bajaderengesang wäre dann auch vom Standpunkte der Tänzerinnen, die ihn erfunden haben müssen, als Arbeitsgesang anzusehen, nicht bloß von demjenigen der Kuli, die ihn sich aneigneten.

Aber manches spricht doch auch gegen diese Auffassung.

Vor allem muß darauf hingewiesen werden, daß beim Tanze doch allgemein der Rhythmus als etwas frei Erfundenes angesehen wird, während er bei der Arbeit sich, wie wir annehmen müssen, aus unserer inneren Körperkonstitution und aus den technischen Voraussetzungen der Leistung mit Notwendigkeit ergiebt, bez. aus der Anwendung des ökonomischen Prinzips auf die menschliche Thätigkeit von selbst folgt. Ferner wäre zu beachten, daß der Tanz, bei welchem Anlaß er auch zuerst hervorgetreten sein mag, doch jedenfalls nicht der Lebensnotdurft entsprungen sein kann, wie die Arbeit. Endlich kann nicht übersehen werden, daß viele Tänze der Naturvölker nichts anderes sind als bewußte Nachbildungen bekannter Arbeitsvorgänge (Bootbau, Jagd, Fischfang, Krieg, Ernte). Bei diesen mimischen Aufführungen muß also doch notwendig die Arbeit früher vorhanden gewesen sein als der Tanz, und so wenig wir geneigt sind, in dieser Untersuchung einen Unterschied zwischen Arbeit und anderweiter menschlicher Thätigkeit gelten zu lassen, so müssen wir doch in diesem Falle, wo die Naturvölker selbst beide Thätigkeiten als gegensätzlich empfinden, einen solchen Unterschied annehmen.

Wir kommen also damit nicht zum Ziel. Aber vielleicht können wir uns von einer anderen Seite demselben nähern. Der Tanz der Naturvölker ist nicht, wie unser Tanz, bloß Bewegung der Füße. Es giebt Tänze, die im Stehen und solche, die im Sitzen ausgeführt werden, das letzte namentlich bei den Südseeinsulanern; die javanischen Tänzerinnen gebrauchen fast nur die Hände und Finger; viele orientalische Tänze sind Knie- und Hüftenbewegungen; der Oberkörper, der Kopf, kurz alle einer eigentümlichen Bewegung fähigen Körperteile werden in Anspruch genommen. Wir müssen also sagen, daß der

Tanz dieser Völker rhythmische Körperbewegung schlechthin ist, sein Ziel rhythmische Darstellung solcher Vorgänge und Handlungen, die an und für sich nicht rhythmisch verlaufen oder rhythmische Figuration solcher Thätigkeiten, bei denen auch im gemeinen Leben der Rhythmus nicht fehlt. Es wird also der rhythmisch sich bewegende menschliche Körper im Tanze zum künstlerischen Ausdrucksmittel, und die in der menschlichen Natur liegende Neigung zu rhythmischer Gestaltung der Bewegungen findet im Tanze ihre höchste Vollendung, indem es ihr gelingt, ästhetische Wirkungen zu erzielen. Hat man die Poesie als die Plastik des Innenlebens bezeichnet, so wird der Tanz der Naturvölker zu einer Plastik des Außenlebens, nachdem das letztere das geistige Centrum des Menschen passiert hat. Damit ist gegeben, daß neben dem mimetischen Elemente der Tanz auch begleitende Gefühle zum Ausdrucke bringen kann und muß. Immer aber ist es bei den Naturvölkern die gesamte, in bestimmten Maßverhältnissen verlaufende, auf das Wohlgefallen der Zuschauer berechnete Körperbewegung, die in untrennbarer Verbindung mit Gesang und Musik das Wesen des Tanzes ausmacht.[1]) Dies entspricht auch der Auffassung der Griechen, bei denen die Orchestik die Kunst der Gebärden und Bewegungen überhaupt ist und Poesie und dramatische Darstellung mit umfaßt.[2])

Wir können hier nicht tiefer auf den Gegenstand eingehen. Es muß zum Beleg des Gesagten genügen, daß beispielsweise eine Schilderung hier wiedergegeben wird.

---

1) Daß Tanz und Musik wesensgleich sind, meint auch Jean Paul (Fr. Richter), Levana § 59, wenn er sagt, die Musik sei ein unsichtbarer Tanz, der Tanz eine stumme Musik.

2) Krause, Gymnastik und Agonistik der Hellenen (Leipzig 1841). — M. Emmanuel, La danse grecque antique (Paris 1896).

„Die Tänze der Ostjaken", berichtet P. S. Pallas[1]), „welche keine geringe Übung, Fertigkeit und Anstrengung erfordern und den Tänzern Schweiß genug auspressen, stellen teils ihr Verfahren bei der Jagd verschiedener Tiere oder Vögel und beim Fischfang, teils das Betragen, die verschiedenen Posituren und Gesänge der ansehnlichsten Tiere und Vögel, teils auch satyrische Nachahmungen ihrer Nachbarn, alles nach dem paßlichsten musikalischen Takt vor, welchen der Spieler, nach den verschiedenen Vorstellungen des Tänzers, oft abwechselt. So habe ich zum Exempel die Zobeljagd, die Sitten des Kranichs, des Elenntieres, den Flug und Raub des Mäusefalken, das Betragen der russischen Weiber beim Waschen am Fluß und andere noch lustigere Handlungen auf eine überaus possierliche und lächerliche Art vorstellen gesehen. Am mühsamsten hat mir die Vorstellung des Kranichs geschienen, da der Tänzer sich niedersitzend unter einem Pelze verbirgt, dessen Zipfel er um einen langen Stock befestigt, auf welchem oben ein Kranichskopf vorgestellt wird, und solchergestalt auf den Hacken sitzend oder doch ganz gebückt tanzen und mit dem Stock alle Bewegungen des Kranichs nachahmen muß. Bei den Vorstellungen des Elenntiers muß die Musik die verschiedenen Bewegungen des Tieres, wenn es im Schritt, im Trott oder im Lauf geht, ausdrücken und die Pausen vorstellen, die das Tier macht, um sich nach dem Jäger umzusehen. Man sollte kaum so viel Künstliches und Wohlausgesonnenes bei einer so rohen Nation vermuten. Ihre liebsten Vorstellungen sind die satyrischen Tänze, so wie es auch ihre beste Ergötzlichkeit ist, in den selbstersonnenen Liedern diesen oder jenen durchzuhecheln;
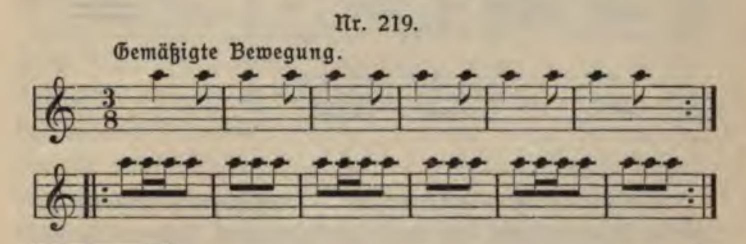
---

1) Reisen durch verschiedene Provinzen des russischen Reichs (1772/73) III, S. 64 f.
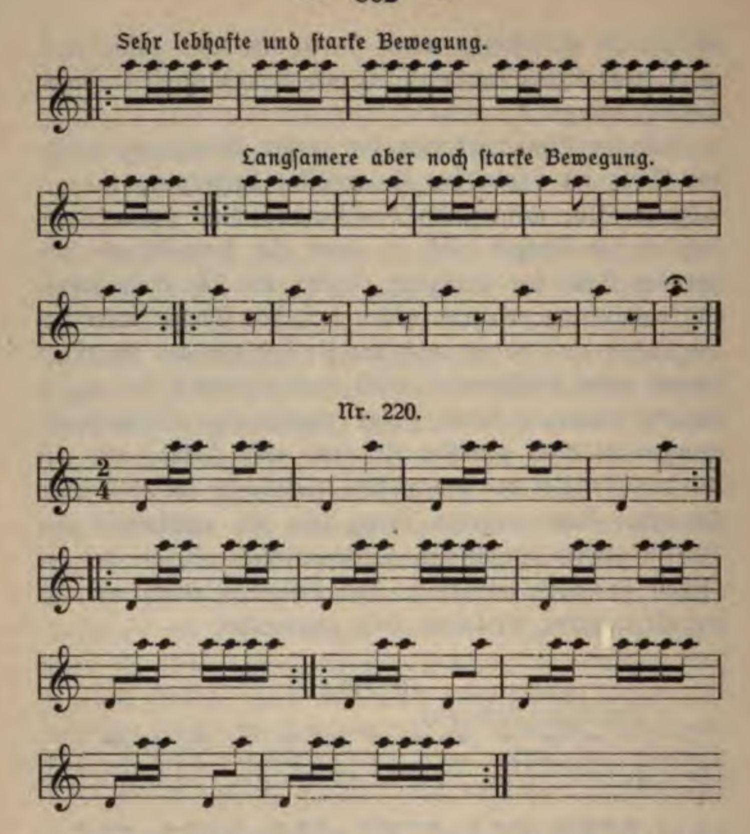
obschon sie auch sonst, wenn sie trunken und lustig sind, alles, was ihnen nur einfällt, aus dem Stegreif in einen Gesang bringen."

In der That wird man der großen Bedeutung, welche der Tanz im Leben der Naturvölker behauptet, nie gerecht werden, wenn man das Hauptgewicht darauf legt, daß er die Tänzer selbst in einen sich fortwährend steigernden Grad der Erregung versetzt, die sich schon äußerlich dadurch zu erkennen giebt, daß das Tempo ihrer Bewegungen und damit auch des sie begleitenden Gesanges immer mehr beschleunigt wird und schließlich in wahre Raserei ausartet. Diese Folge rhythmischer Körperbewegungen ist auch gewissen Arbeiten nicht fremd, wie wir an dem Beispiel der georgischen Maishacker (S. 250) sehen konnten. Zum weiteren Beleg teile ich nachstehend die Weisen zweier ägyptischen Felachenlieder mit, die bei der Arbeit gesungen werden.[1]) Die besondere Arbeitsart, zu der sie gehören, ist leider nicht angegeben.

Nr. 219.



1) Aus Swoboda, Musikgeschichte I, S. 158. A. de la Fage, dessen Histoire de la musique et de la danse (Paris 1844) sie S. entnimmt, „weist auf eine musikalische Absonderlichkeit hin, welche darin besteht, daß die Taglöhner im heutigen Ägypten bei der Arbeit die Dauer ihrer körperlichen Bewegungen mit dem wechselnden Zeitwerte desselben Tones in Einklang bringen, den sie beharrlich, aber ohne Grazie immer wieder singen." Das Verhältnis ist natürlich gerade umgekehrt.



So wenig der Lustwert, den fortgesetzte starke rhythmische Bewegungen für den Ausführenden haben, zu bestreiten sein wird, so wird doch nun für die in gleicher Weise gestaltete Arbeit dasselbe in Anspruch genommen werden dürfen, wie für den Tanz, und es wäre damit der am Schlusse des ersten Kapitels geforderte Nachweis geliefert. Soweit die Arbeit sich rhythmisch gestalten läßt, trennt sie vom Tanze kein Artunterschied mehr, sondern nur ein Gradunterschied. Und auch darin wären beide

verwandt, daß wie bei der Arbeit, so auch beim Tanze ein außer der Thätigkeit selbst liegender Erfolg erstrebt wird: die Ergötzung, die Bewunderung der Genossen. Endlich muß die „socialisierende Wirkung", die dem Massentanze der Naturvölker zugeschrieben worden ist[1]), mit Entschiedenheit auch ihrer Massenarbeit zugesprochen werden.

Nicht selten tritt der Tanz noch dadurch in ein eigentümliches Verhältnis zur Arbeit, daß er die Einleitung oder den Schluß eines größeren Werkes bildet, indem dabei dieses selbst noch einmal in figuriert rhythmischer Weise vorgeführt wird. So beim Fischfang, der Jagd, dem Hausbau, dem Bootzimmern, besonders aber bei der Ernte. Ein Überrest dieser Sitte sind unsere Schnittertänze beim Erntefeste. Bei vielen Völkern führen die Weiber, während die Männer auf einer Jagd oder einem Kriegszuge abwesend sind, zu Hause einen Tanz auf, der sich auf die Unternehmung bezieht, indem sie damit ihren innern Anteil am glücklichen Gelingen derselben zum Ausdruck bringen.

Ja es finden sich noch seltsamere Verbindungen zwischen Tanz und Arbeit. Wir haben oben (S. 44) bereits erfahren, daß bei den Ussukuma eine Art Vorsänger den lasttragenden Leuten etwas vortanzt. Im Hafen von Maskat fand Wellsted (1835) ein großes Lastschiff, dessen Mannschaft aus etwa 150 Persern, Arabern, Belutschen, Armeniern und Negern bestand. Die letzteren waren in der Mehrzahl. „Zur Ermunterung und Belustigung bei der Arbeit wählen sie etwa zehn aus ihrer Mitte, die den übrigen etwas vorsingen. Ein Bursche mit einer scharfen Tenorstimme leitet gewöhnlich den Gesang: seine Kameraden stimmen in einem tiefen Baß ein und begleiten den

1) Grosse a. a. O., S. 219.

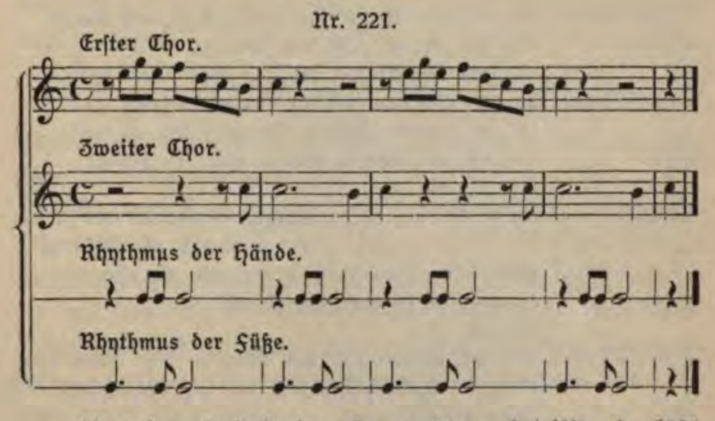
Gesang mit einigen rohen Instrumenten und einem wilden malerischen Tanze. Jene Instrumente sind ganz kunstlos; eins gleicht dem Tamtam Hindustans, ein anderes dem Tamburin der Europäer, und wenn sie kein solches Instrument zur Hand haben, schlagen sie wohl auf einer ihrer kupfernen Eßschüsseln den Takt. Einem Europäer klingen diese Mißtöne freilich nicht wie Musik; aber für diese Afrikaner haben sie etwas unbeschreiblich Aufregendes."[1]) Eine ähnliche Erscheinung beobachtete Jacobsen[2]) in einem Hafen der Key-Inseln auf dem großen Boote eines Radjah: „Rechts und links sehen wir je zwanzig Ruder sich im Takte bewegen und zwar derart, daß je zehn Ruderer auf der Bank im Boot sitzen, während zehn andere von dem Oberdeck aus ihre beträchtlich längeren Riemen schwingen. Verwunderlich erscheinen uns allerdings einige buntgekleidete Tänzer, die auf dem Vorderdeck am Steven zum Klange des Gongs und einiger Trommeln ihren Klewang schwingen und ihren Oberkörper hin und her wiegen." Derselbe Beobachter fand aber später in Timorlaut ein Häuptlingsgrab in Gestalt einer Prau, die auf ihrem Verdeck eine tanzende Holzpuppe, einen Gong- und einen Trommelschläger trug[3]) — ein Beweis, daß es sich um eine stehende Einrichtung handelt.

Die Tanzgesänge unterscheiden sich in ihren Eigenschaften von den Arbeitsgesängen nicht. Wie diese bestehen sie oft nur in einem unablässig wiederholten „ho ho ho!" oder „hu hu hu!", oder es wird ein einziger kurzer Satz immer wieder angestimmt. Diese Ausrufe oder Sätze werden dann mit einem eigentlichen Text versehen,

1) Wellsted's Reisen in Arabien I, S. 25.
2) Reise in die Inselwelt des Banda-Meeres, S. 170 ff.
3) a. a. O., S. 209 und Abbildung S. 210.

der sich zwischen sie einschiebt und den sie als Kehrreim immer wieder unterbrechen. In der Regel stimmt der Chorführer den Gesang an und giebt damit das Zeichen zum Beginne der Aufführung; nicht selten führen dann die verschiedenen Glieder des Tanzreigens den Gesang als Wechselgesang weiter; oft beteiligen sich auch die umherstehenden oder sitzenden Frauen mit Singen und Händeklatschen an der Aufführung; fast immer aber findet der Rhythmus der Bewegungen nicht bloß am Gesang eine Unterstützung, sondern mit diesem auch Halt und Maß in dem Schall der stampfenden Füße und der klatschenden Hände. Der letztere kann auch durch Zusammenschlagen der Waffen, Patschen mit den Händen auf die Schenkel, Klappern von Schallhölzern oder den Ton eines Schlaginstruments ersetzt werden. Wie sich ein solches „Ensemble" musikalisch ausnimmt, zeigt folgende Tanzweise[1]) der Barabra (in der Nähe der Nilkatarakte):

Nr. 221.



Was den Inhalt der Tanzgesänge betrifft, so läßt sich allgemein nur sagen, daß das Lied wohl bisweilen

1) Aus Ambros, Geschichte der Musik I³, S. 549 f.

mit einer Aufforderung Bezug nimmt auf die Bewegungen der Tanzenden, daß aber regelmäßig der darzustellende Vorgang wenigstens berührt wird. Oft wird er auch lebhaft und ausführlich geschildert; aber es ist das durchaus nicht immer nötig, da eine ausgebildete konventionelle Gebärdensprache den Zuschauern keinen Zweifel über die Bedeutung der Aufführung läßt. Improvisationen sind in den Tanzgesängen ebenso häufig, wenn nicht häufiger, wie in den Arbeitsgesängen. Ein völliger Irrtum ist die Annahme, daß die Tanzlieder der Naturvölker wesentlich lyrischer Natur seien. Epische Elemente sind in ihnen vielleicht ebenso häufig. Als Probe sei hier der Gesang mitgeteilt, der unter Trommelschlag bei dem Abschiedstanze gesungen wurde, welchen in Unyanyembe Eingeborene und Träger Stanley zu Ehren aufführten.[1])

Nr. 222.

Chorführer: Oh, oh, oh! Der weiße Mann geht nach Hause.
Chor: Oh, oh, oh! er geht nach Hause.
Er geht nach Hause, oh, oh, oh!
Chorführer: In das glückliche Eiland auf dem Meere,
Wo es Perlen giebt in Menge. Oh, oh, oh!
Chor: Oh, oh, oh! Wo es Perlen giebt in Menge.
Oh, oh, oh!
Chorführer: Während Singiri (der Karawanenführer) uns zurückgehalten hat, oh, so lange
Von unsrer Heimat, so lange; oh, oh, oh!
Chor: Von unsrer Heimat, oh, oh, oh,
Oh, oh, oh!
Chorführer: Und wir hatten gar kein Essen so sehr lange Zeit.
Wir sind halb verhungert, oh, sehr lange Zeit!
Bana Singiri!

---

1) Stanley, Wie ich Livingstone fand II, S. 240 f.; über die Improvisation S. 173.

Chor: Sehr lange Zeit, oh, oh, oh!
Bana Singiri, Singiri!
Singiri! oh, Singiri!
Chorführer: Mirambo ist in den Krieg gezogen,
Zu kämpfen gegen die Araber;
Die Araber und die Wangwana
Sind fort, Mirambo zu bekämpfen.
Chor: Oh, oh, oh! Mirambo zu bekämpfen.
Oh, Mirambo! Mirambo!
Oh, Mirambo zu bekämpfen!
Chorführer: Aber der weiße Mann wird uns erfreuen;
Er geht nach Hause! Denn er geht nach Hause,
Und er wird uns erfreuen! Sch — sch — sch!
Chor: Der weiße Mann wird uns erfreuen. Sch—sch—sch!
Sch — sch-h-h — sch-h-h-h-h-h!
Um-m — um — um-m-m — sch!

Stanley versichert, daß er diesen Gesang „wegen seiner merkwürdigen epischen Schönheit, rhythmischen Vortrefflichkeit und gewaltigen Leidenschaft als eines der wunderbarsten Erzeugnisse der chorliebenden Kinder Unyamwezi's" wörtlich wiedergegeben habe.

Ähnliches ließe sich bei anderen Naturvölkern und aus der Geschichte der Poesie unserer Kulturvölker nachweisen. Bis auf die Gegenwart zeigen diesen epischen Charakter die Tanzgesänge der Faröer, in welchen Stoffe aus der nordischen Mythologie und Heroenwelt, Legenden, Elfenmärchen, ja selbst aus Dänemark herübergekommene Ritterromanzen abgehandelt werden. „Von Weihnachten bis zu Faßnacht ist die eigentliche Tanzzeit; aber auch außerdem wird an Feiertagen und bei festlichen Gelegenheiten getanzt. Man braucht keine Instrumentalmusik; man tanzt nach Gesang. Bald ist der, bald jener Vorsänger, und alle, die singen können, stimmen wenigstens in den Kehrreim mit ein. Der Tanz besteht darin, daß Männer und Weiber sich wechselsweise bei den Händen

halten und drei taktmäßige Schritte vor- oder seitwärts thun, dann balancieren oder einen Augenblick stille stehen; wer diese Bewegungen nicht genau beobachtet, stört sogleich den ganzen Tanz. Die Aufgabe des Gesanges ist nicht allein, die Schritte zu regulieren, wie andere Tanzmusik, sondern auch durch seinen Inhalt gewisse Gefühle zu wecken. Man kann an der Tanzenden Betragen leicht merken, daß sie nicht gleichgültig dem Gesange zuhören; sie lassen sich's vielmehr angelegen sein, den jedesmaligen Inhalt der Lieder durch Mienen und Gebärden auszudrücken".[1]) Als Probe sei der Anfang des Sigurdsliedes hier mitgeteilt:

Vorsänger:

1. Wollet ihr mir nun hören zu,
   Und lauschen meinem Singen:
   Ich will von mächtigen Königen
   Euch eine Kunde bringen.

Kehrreim:

Grani[2]) trägt das Gold aus der Haide,
Sigurd schwinget das Schwert in Freude,
Den Wurm, den hat er bezwungen,
Und Grani trägt Gold aus der Haide.

Vorsänger:

2. Sigmundur, der König,
   Er war eines Jarls Sohn gut, u. s. w.

Lukian giebt in seinem Dialog über die Tanzkunst eine lange Aufzählung der Gegenstände, welche die Griechen in ihren Tänzen darzustellen pflegten. Dieselbe umfaßt die ganze Götter- und Heldensage, und wir erkennen dar-

1) Talvj, Versuch, S. 191 ff.
2) Sigurd's Roß.

aus, daß nichts aus diesem Gebiete der Orchestik fremd blieb; aber die Freude an rhythmischer Bewegung reichte weit über den Tanz hinaus: auch die meisten **Bewegungsspiele** (z. B. Ballspiel, Stelzenlaufen, Radschlagen) und die gymnastischen Übungen der Palästra wurden in rhythmischer Weise mit Flöten- oder Gesangbegleitung ausgeführt.[1]) In sehr anmutiger Weise zeigt eine Erzählung in Xenophons „Gastmahl" uns Tanz und Spiel verbunden. Während eine jugendliche Tänzerin zur Flöte tanzt, werden zwölf Reifen gebracht, die ihr nach einander gereicht werden. „Sie aber nahm dieselben und warf sie, währenddem sie tanzte, wirbelnd in die Höhe, indem sie beachtete, wie hoch sie dieselben werfen müsse, um sie im Takte (ἐν ῥυθμῷ) aufzufangen."[2]) Und Ähnliches begegnet uns anderwärts. Die Neuseeländer haben „ein **Ballspiel**, in welchem besonders die Mädchen geübt sind. Der schön verzierte Ball ist an einem langen Bindfaden befestigt. Mit einer Hand hält man den Faden, mit der anderen wird der Ball wiederholt und in verschiedener Richtung fortgeschnellt, immer aber im Takt und nach dem Tonfall eines gleichzeitig gesungenen Liedes."[3]) Ein anderes Spiel haben die Knaben, das sie **Poroteteke** nennen. „Mehrere ordnen sich in eine Reihe; plötzlich auf ein gegebenes Zeichen stellen sie sich auf den Kopf und bewegen dann ihre Beine in der Luft, indem sie mit den Fersen gegen das Hinterteil schlagen nach dem Takte eines von allen angestimmten Gesanges. Es ist eine Art Kriegstanz auf dem Kopfe, der so lächerlich aussieht, daß niemand, der ihn sah, sich vor Lachen fassen konnte."[4])

1) **Emmanuel** a. a. O., S. 275 ff.
2) Xenoph. Sympos. 2, 8.
3) **Shortland**, Traditions, p. 160.
4) **Shortland** a. a. O., S. 157. — Manche dieser Spielgesänge

Besonders interessant sind die Schaukellieder. Schon bei den alten Griechen gab es besondere Schaukelgesänge, die von den Frauen am Eorenfeste gesungen wurden und die Athenäus[1]) in einer Reihe mit den Arbeitsgesängen nennt. Allerdings handelte es sich dabei um das Schaukeln von Wachsfiguren, die an Bäumen aufgehängt waren. Spielgesänge zur Brettschaukel singen noch heute die serbischen Mädchen[2]) und namentlich die Estinnen. Schon im 18. Jahrhundert schrieb ein Reisender[3]): „Die Schaukel ist ein Lieblingszeitvertreib der Esten. Jung und Alt kommt da zusammen; der Vater freut sich seiner Söhne, die Mutter ihrer Töchter. Man redet von Neuigkeiten und bringt etwas Speise mit, weil man an einem Feiertage die mehrste Zeit des Nachmittags und den ganzen Abend hier bleibt. Wer was hat, teilt dem, der nichts hat, mit.“ „Bei jedem Dorfe, bei den meisten Krügen und auch selbst auf manchen adligen Höfen findet sich eine Schaukel. Sie ruht oder hängt zwischen zwei Pfosten von Holz, und es können sich ihrer zwei bis drei darauf schaukeln. Das Mädchen setzt sich auf den hölzernen Sitz, und der Bursche tritt so darauf, daß jenes sich zwischen den Füßen des letzteren befindet; durch die Bewegung der Kniee und Anstrengung des ganzen Körpers bringt er den

---

scheinen ursprünglich Arbeitslieder gewesen zu sein. So haben die Chinesen einen Gesang, den sie yäng-kö nennen und der beim Verpflanzen des Reises gesungen wird. Derselbe Gesang wird aber auch beim Stelzenlaufen und schließlich sogar als Prozessionslied gebraucht. Giles, Chin.-engl. Dikt. s. v. [Mitteilung von A. Conrady.] — Gesang bei einem Springspiel in Palästina: Dalman a. a. O., S. 182 f.

1) XIV, p. 618[e]; vgl. Preller, Gr. Mythologie I[3], S. 526.

2) Ein serbisches Schaukellied findet man bei Gerhard I, S. 73 f.

3) Teutscher Merkur vom Jahr 1787 III, S. 248 f.

Sitz in solchen Schwung, daß er sich nebst dem Mädchen rund um die Achse, und oft mehrmals, herumschleudert.“[1]) Meistens jedoch halten die Burschen bei der Schaukel nicht lange aus; sie ist wesentlich ein Vergnügen der Mädchen. Bei den estnischen Setud (im Gouv. Pleskau) werden die Schaukeln nur zu Ostern auf dem Dorfwege errichtet und nach Pfingsten wieder auseinandergenommen. „Es existieren spezielle Schaukellieder, die in dieser Zeit gesungen werden. Eine Vorsängerin beginnt die Zeile; beim letzten Wort fällt die übrige Gesellschaft ein und wiederholt die Zeile. Unterdessen legt sich die Vorsängerin einen neuen Vers bereit. Da die Dörfer einander recht nahe sind, so hört man zuweilen von vier bis fünf Stellen Stimmen herüberschallen.“[2]) „Die zahlreichen Schaukellieder (kikelaulud) nehmen auch fremde Stoffe in sich auf und scheinen mitunter eine Art Berauschung zu atmen.“[3]) Ich teile drei Proben mit:

Nr. 223.

Dorfes Weiber, kommt zur Schaukel!
Bringet Hühner mit, bringt Eier,
Bringet brütende Gänse,
Bringet Enten paarweise,
Bringt Füße der Schwimmvögel,
Kommt zur Schake zu schwenken.
Schiebt die Kinder in die Wiege,
Der Vater wird die Kinder schon säugen.
Ich ging zur Schake zu schwenken,
Fand da viele schwarze Strümpfe,

1) Petri, Ehstland und die Ehsten, S. 251 f.

2) Sitzungsberichte der Gelehrten Estn. Gesellschaft, 1894, S. 89. Vgl. Hupel, Topogr. Nachr. II, S. 159.

3) Neus, Esthnische Volkslieder, 362 ff. Von den hier abgedruckten Stücken stammt Nr. 223 aus dem „Teutschen Merkur“, S. 249 f.; die beiden andern aus der Sammlung von Neus.

Von Annen zwei bunte Bänder,
Von Lise städtisches Garn,
Von des Kubjas Tochter goldne Tressen,
Von einer armen Waise unechte Tressen.[1])

Nr. 224.

Höher schwinge dich, o Schaukel,
Höher auf und für und fürder,
Daß ich leuchte fern ins Land hin,
Weit nach Weißenstein hin leuchte,
In des Städtchens Gasse glänze,
Mir der Kranz bis Pernau leuchte,
Seine Bänder bis nach Deutschland,
Mir das Kleid bis Kurland leuchte:
Daß der Knabe komm' aus Polen,
Der Beweibte nah' aus Narwa
Ob der Klarheit meines Kranzes,
Ob dem Blinken meines Bandes,
Ob des goldnen Kleides Glanzstoff.
Wer bringt mir den Kranz aus Pernau?
Vater bringt den Kranz aus Pernau.
Wer bringt Stiefeln mir aus Deutschland?
Mutter Stiefeln mir aus Deutschland.
Wer bringt mir das Kleid aus Kurland?
Bruder mir das Kleid aus Kurland.

Höher schwinge dich, o Schaukel!
Schiffe, Schaukel, jenem Land zu,
Wo die Hähne Goldes trinken,
Hähne Goldes, Hühner Lahnes,
Gänse Silbers, des glänzenden,
Seine Vögelchen Pfennige!

Nr. 225.

Laßt mich nieder, ich bitte sehr!
Laßt ihr nicht, so bitt' ich nimmer,
Wiege willig bis zum Abend,

---

1) Diese und andere Sachen hatten die Mädchen, weil sie sich so wild schaukelten, verloren.

Schaukle bis zum schönen Morgen,
Singe bis zum Tage selber!
Melkt die Föhre wohl die Färse,
Führt die Hasel wohl die Herde,
Tränkt der Blondkopf traun das Kälbchen,
Führt zur Ferne fort die Herde!

Auf der Herde Steig, was fand sie?
Auf der Herde Steig ein Hühnchen,
Hob und trug es heim zur Mutter.
In die Truhe that's die Mutter,
Unter'm Deckel aufzuwachsen.
So erwuchs ein Sachsenfräulein,
Dem erschienen drei der Freier,
Fünf und sechs der Krüge Weines,
Kallewingen, zweie, dreie:
Der des Mondes, der der Sonne
Und der dritt' ein Sproß der Sterne.
Sie doch versteht es, sie entgegnet:
„Nein, ich gehe nicht zum Monde,
Nein, ich gehe nicht zur Sonne;
Gehe zu der Sterne Sprossen.
Bald ja scheint der Mond im Schimmer;
Bald ja scheint die Sonne sengend."
In den Saal lud man den Stern ein,
Stellte vor ihn hin die Speisen
In der silberschönen Schüssel,
In dem Kelch von edlem Golde.

Der Eingang des letzten dieser Gesänge wird vielen Schaukelliedern vorgesetzt, um sie einem vorausgegangenen anzureihen. Der zweite Teil nimmt auf die finnische Göttersage Bezug. Kallewingen sind die Söhne Kallewi's, des Riesen, des im Meere treibenden Gottes Wäinämöinen. Die Jungfrau, die aus dem Hühnchen entsteht, ist die göttliche Salme, welche sich mit dem ebenbürtigen Sterne vermählt. Übrigens sollen die Finnen selbst ähnliche Schaukellieder besitzen, wie denn auch das sonntägliche

Vergnügen bei der Schaukel unter ihnen ganz in den gleichen Formen sich bewegt, wie unter den Esten.[1])

Die estnischen Mädchen haben noch eine ganze Anzahl Gesellschaftsspiele und zu ihnen eigentümliche Singweisen.[2]) Auch hierbei handelt es sich um Bewegungen im Takte; doch würde es zu weit führen, darauf näher einzugehen, da sie ohne genauere Schilderung des Vorganges nicht verständlich sind.

Wie in den Tanz, so geht die Arbeit nicht selten unmittelbar auch in solche Spiele über. Es mag genügen, zwei Beispiele anzuführen. Das erste betrifft das Halmspiel in Serbien. Ist die Moba beim Kornschneiden mit einem Acker fertig, so nimmt einer der Schnitter so viel Halme in eine Hand, als Mädchen da sind. Jedes Mädchen und jeder Bursche faßt an einem Ende einen Halm an. Dann läßt jener die Halme los, und nun müssen sich diejenigen küssen, die an demselben Halme angefaßt haben. Dabei wird folgendes Lied gesungen:

Nr. 226.

Laß uns greifen an den Halm, zarten, zartesten!
Daß wir sehen, welches Paar, welches Paar sich küßt.
Greifet an den zarten Halm, zarten, zartesten!
Daß wir sehen, wem das Glück freundlich lachen wird.
Dem was Altes, dem was Junges, wie das Glück es schenkt!
Sei's was Altes, sei's was Junges, küssen werd' ich's doch.
Die sich gar nicht küssen wollen, die erschlage Gott!
Töte sie die heilige Paraskewia!
Thue nun dich auf, o Hand; halte länger nicht!
Die an einen Halm gefaßt, diese küssen sich![3])

---

1) Neus a. a. O., S. 363 und mündliche Mitteilungen von Herrn Mag. Hugo Palander.

2) Neus a. a. O., S. 382—389 teilt allein zu acht derselben die Lieder mit. — Die Gesellschaftsspiele der Südslaven sind in der Regel mit Reigentänzen verbunden: Krauß a. a. O., S. 142 ff.

3) Gerhard a. a. O. II, S. 25.

Das zweite ist das Sichelwerfen der Esten. „Um zu sehen, wer von den ledigen Schnitterinnen zuerst werde Braut werden, treten sie, gewöhnlich nach Beendigung des Roggenschnittes, singend zusammen, beugen sich, wie beim Schnitt, mit den Köpfen zur Erde und werfen die Sicheln über die Schulter rückwärts. Diejenige, deren Sichel sich am weitesten entfernt hat, wird für die Glückliche gehalten." Eines der hierbei gesungenen Lieder lautet:

Nr. 227.

Sirrise, sirrise, sirpikenne,	Sause denn, sause denn, Sichelchen,
Kellise, kellise, köwwera rauda!	Klirre denn, klirre denn, krummer Stahl!
Kes se meist mehhele lähhab,	Wer von uns zum Manne wallet,
Se sirpi eli mingo!	Deren Sichel dringe weitest;
Kes se meist koio jääb,	Wer von uns zu Haus muß harren,
Se sirpi mahha waiogo!	Deren Sichel sinke nieder! [1])

Mit diesem Liedchen stoßen wir bereits an das Gebiet der Zaubersprüche, Beschwörungsformeln, Heilsegen, auf dem das gebundene, stark rhythmisch vorgetragene, geraunte oder gesungene Wort die bedeutsamste Rolle spielt. Aber das Wort allein ist nicht kräftig genug, um die erhoffte Wirkung zu erzeugen. Die Herbeiziehung übernatürlicher Kräfte kann überall nur durch Vermittlung besonders vorgeschriebener symbolischer Handlungen und Bewegungen erfolgen; viele der letzteren verraten auf den ersten Blick rhythmischen Charakter: Streichung des erkrankten Gliedes, Umwickelung mit einem Faden, Besprengen und sonstige Bewegungen mit einer Zauberrute, Hammer- und Axtschläge, Nachahmung eigentlicher Arbeitsbewegungen. Allein dieses ganze in der sog. folkloristischen Litteratur einen so breiten Raum einnehmende Gebiet liegt

1) Neus a. a. O., S. 74.

doch einer ernsthaften wissenschaftlichen Forschung zu wenig offen.[1]) Nur das eine können wir deutlich wahrnehmen, daß überall bei den Naturvölkern die Schamanen, Priester, Zauberer, Medizinmänner, oder wie sie sonst heißen, ihr eigenes Handwerkszeug, ihre rituellen Gesänge und Tänze besitzen, daß Lärminstrumente, Masken und Maskentänze bei ihren Produktionen die größte Rolle spielen, und daß diese letzteren doch wohl auch von unserem Standpunkte aus unter den Begriff der Arbeit fallen. Wenn nun aber schon bei der gemeinen Arbeit des täglichen Lebens Gesang und rhythmische Bewegung unzertrennlich verbunden sind, wenn hier offenkundig diese Verbindung in zahlreichen Fällen das Werk förderte, so müßte es uns fast Wunder nehmen, wenn man nicht in dem Wortrhythmus selbst ein Moment des Gelingens, eine Art Zauber erblickt und ihn auch da dem Bewegungsrhythmus gesellt hätte, wo man das mit natürlichen Mitteln Unvollbringbare vollbringen wollte.

Statt langer Auseinandersetzungen möge die Erzählung eines Missionars[2]) über die Art, wie man in Madagaskar Kranke kuriert, das veranschaulichen. „Zweimal am Tage wird ein Tanz aufgeführt. Die ódy oder Hauszauber werden in den Hof gebracht und nebst einem Silberthaler auf den hölzernen Reismörser gelegt. Hierüber breitet man eine Matte und setzt dann die in wunderlicher Weise geschmückten Kranken auf das Ganze . . . Dann wurden die Trommeln und Bambusen, die einheimischen Guitarren oder Banjos bearbeitet und die Flöten

1) Ich wenigstens fühle mich nicht imstande, dieses schwierige Gebiet in größerem Umfange hier hereinzuziehen. Einiges hat der Rezensent der 1. Aufl. im „Litterar. Zentralblatt", 1897, Nr. 15 beigebracht.

2) Sibree, Madagaskar, S. 232.

geblasen: alle Einwohner des Dorfes bildeten einen Kreis um die Kranken und klatschten fortwährend in die Hände, während die Frauen und Mädchen ein eintöniges Lied sangen. Nun begann eine für diese Gelegenheit erwählte Frau von vornehmem Range einen Tanz aufzuführen, während eine andere, die hinter den Kranken saß, unaufhörlich mit einem Beile gegen einen alten, an einem Stricke hängenden Spaten schlug und auf diese Weise dicht neben ihren Ohren ein entsetzliches Getöse vollführte. Man glaubt hierdurch den ángatra (den bösen Geist, von dem die Kranken besessen sind), in einen der Tanzenden zu treiben. Die beiden Kranken saßen vollkommen regungslos, während die Trommeln lauter und immer lauter erschallten und immer mehr Hände und Stimmen sich an dem Klatschen und dem Gesange beteiligten, der zuletzt in ein gellendes Kreischen ausartete: da sah ich plötzlich zu meinem größten Erstaunen die beiden kranken Mädchen aufspringen und in dem Kreise der Musicierenden herumtanzen. Diese Aufführungen werden zwei-, manchmal auch dreimal an einem Tage veranstaltet, und wenn trotzdem die Genesung der Kranken nicht bald erfolgen will, wendet man sich an die Wahrsager, die allerhand Erklärungen und Entschuldigungen dafür anzugeben wissen, z. B. daß nicht genug Rindfleisch oder Rum verabfolgt worden, oder daß die tanzenden Personen von nicht genügend hohem Range gewesen seien."

Das ist ungefähr das Bild aller Exorcismen bei den Naturvölkern: immer handelt es sich darum, durch Lärminstrumente, Tanz und besonders kräftige, dem Sänger selbst oft unverständliche Worte die übernatürliche Kraft zu bannen. Auch im Kultus der Götter, bei Familienfesten (Hochzeit, Beschneidung, Totenfeier) ist die Verbindung von Gesang mit Tanz und feierlichem Taktschritt

ganz gewöhnlich. Die Lieder der Klageweiber enthalten meist nur in den Kehrreimen Überliefertes und werden sonst improvisiert. Ähnlich steht es mit den Leistungen berufsmäßiger Sänger. Nach Livingstones Tode erschien bei der Leiche ein einheimischer Totenbeklager. „Er trug die bei diesen Gelegenheiten üblichen Zieraten, bestehend aus aufgereihten Samenkapseln, an denen kleine klirrende Steinchen befestigt sind, führte einen Tanz aus und sang dabei mit tiefer klagender Stimme:

Nr. 228.

Lélo kwa Engérésé,	Heute starb der Engländer,
Muana sisi oa kónda:	Der andres Haar hatte als wir:
Tu kamb' tamb Engérésé!	Kommt herbei und seht den Engländer!

Als diese Aufführung beendet war, zogen sich der Leidklagende und sein Sohn mit einem angemessenen Geschenk von Perlen zurück.“[1])

Auch bei Musik- und Gesangsaufführungen, die lediglich der Unterhaltung dienen sollen, fehlt dieses Bewegungselement nicht. Bei den Stämmen am Victoria-Nyanza hat jeder größere Herrscher seine Kapelle von Trommlern, Horn- und Flötenbläsern, welche auf Befehl ihrer Gebieter öfter auch Europäern ihre Kunststücke vormachen. Kollmann[2]) schildert eine derartige Aufführung: „Einmal avancierte eine Kapelle schon von weitem mit Musik vom See aus. Genau im Takt sprangen, krochen förmlich auf dem Boden und tanzten die Leute heran. In wilden Sprüngen, oft mit beiden geschlossenen Beinen zu-

1) Waller, Livingstones letzte Reise II, S. 377.

2) Der Nordwesten unserer ostafr. Kolonie, S. 69. Vgl. auch desselben Verfassers „Auf deutschem Boden in Afrika“, S. 148. 172 und 195.

gleich, einzeln und im Trupp, dabei ihre geschmeidigen Körper zeigend, näherten sich die Spieler immer mehr und mehr. Dann machten sie plötzlich Kehrt, später wieder Front, stets dabei die Füße genau im Takte auf die Erde stampfend. Bei allen diesen Bewegungen werden fortgesetzt die Flöten oder Hörner geblasen wie auch die Trommeln gerührt. Den Lärm vermehren noch kleine eiserne Schellen mit Eisenkugeln darin, die um die Beine gebunden werden und noch dazu dienen, den Takt genau anzugeben. Bei mir angelangt, musicierte die Kapelle, die immer noch in einem Glied dastand, unverdrossen weiter. Ab und zu sprang einer aus der Reihe näher heran und gab einige Solotänze und Sprünge zum Besten; dann tanzte er wieder an seinen alten Platz zurück . . . Um die Kapelle herum steht die gaffende Menge, und die meisten können sich nicht versagen, selbst mit zu dem Konzert zu tanzen. Ich sah zwei Weiber, die die tollsten Sprünge und Verbeugungen riskierten, wiewohl sie etwa halbjährige Kinder auf dem Rücken trugen, die ihrerseits nun ebenfalls alle Bewegungen ihrer vergnügungssüchtigen Mütter notgedrungen mitmachen mußten, ohne daß eines derselben einen Laut der Mißstimmung von sich gegeben hätte. Einmal beobachtete ich auch, daß die Musikanten zur Flötenmusik Lieder sangen, alles unter taktmäßigem Stampfen mit den Füßen. Die Mitglieder solcher Kapellen sind Musiker von Beruf."

Noch eigenartiger tritt das Bewegungs-Element in nachfolgender Erzählung Emin Paschas[1]) hervor: „Ein Sänger macht mir sodann seinen Besuch. Vom Felle langhaariger Ussoga-Ziegen hat er sich einen stattlichen schwarz-

1) „Reisen in Äquatorial-Afrika" in Petermanns Mitt. XXIV (1878), S. 370.

weißen Hängebart zurecht gemacht, der ihm den Mund halb verdeckt und nur dumpf zu sprechen erlaubt. Nachdem er sich im Kreise der Zuschauer niedergelassen, beginnt er mit kundiger Hand die Laute zu schlagen, eine siebensaitige Guitarre. Schwirrend folgen sich die Töne eines kleinen Vorspiels, aus dem in einförmiger Rhythmik eine Art Recitativ sich entwickelt, des weißen Fremdlings Glasperlenschätze und seine Freigebigkeit preisend. Bemerkenswert ist die genaue Takteinhaltung in Gesang und Spiel. Wie der Gesang sich hebt, so beginnt nun ein regelmäßiges Auf- und Niederbeugen des großen Bartes, und es nimmt sich wirklich drollig aus, wenn der Sänger, seinen Kopf rechts oder links zur Schulter niederbeugend, den Bart zur Guitarre tanzend läßt. Als Haupteffekt aber, der stets unauslöschliches Gelächter hervorruft, beugt er den Kopf ganz nach dem Rücken zu so, daß die Bartspitze gerade in die Luft starrt, und läßt in dieser Stellung ein lang anhaltendes gurgelndes Rrrr ertönen, zu dem der Bart schwingt."

Diese Erzählung erinnert an die Art, wie die finnischen Bauern nach dem Berichte Porthans[1]) ihre Gesänge vortragen. Es singen immer, auch in größerer Gesellschaft, nur zwei: der Vorsänger und der Helfer. Bei Gesängen

1) Opera selecta III, p. 364sq. und Rühs, Finnland, S. 327f. Der Vorsänger beginnt den Gesang; ist er bis etwa zur dritten Silbe vom Ende des Verses gelangt, so fällt der Helfer ein, weil er aus dem Zusammenhange und dem Metrum das kommende Wort leicht erraten kann; der Helfer wiederholt darauf mit etwas verändertem Ton den Vers allein, gleich als wenn er seine Zustimmung gäbe. Unterdessen schweigt der Vorsänger, bis jener wieder zum letzten Fuße kommt, den sie zusammen absingen. Dann setzt er den folgenden Vers allein hinzu, bis der Helfer wieder einfällt. Die Zeit, die dieser ihn ablöst, verwendet der Stegreifdichter dazu, auf die Fortsetzung zu denken.

aus dem Stegreif ist der erstere zugleich der Dichter. Beide sitzen entweder nahe neben einander oder einander gegenüber, sodaß sie sich die rechte Hand reichen können, die sie auf die aneinander stoßenden Kniee stützen. „Während des Singens bewegen sie langsam den Oberkörper, gleichsam als ob sie einander mit den Köpfen berühren wollten, und machen ein ernstes, nachdenkliches Gesicht.“ Andere Beobachter[1]) bezeichnen diese Bewegung als ein „stetes Vor- und Rückwärtsbeugen.“ Es ist eine Art feierlichen Ceremoniells, das als uralt gilt. Zu bemerken ist dabei noch, daß diese finnischen Sänger nicht zum Zwecke des Erwerbs auftreten, wie es in den beiden vorhergehenden Beispielen der Fall war.

Eins aber scheint aus dieser Beobachtung zu erhellen. Wie es ursprünglich keine Dichtung giebt, die nicht gesungen wird, so giebt es keinen Gesang, der nicht von irgend einer Art der Körperbewegung begleitet würde, mag diese nun durch eine Arbeit, einen Tanz, ein sonstiges Bewegungsspiel oder durch das Schlagen eines Instruments oder durch willkürlich ersonnenen Gebrauch der Gliedmaßen herbeigeführt sein. Selbst der Australier, der im Busch bei seinem Feuer sitzt, begleitet sein eintöniges Lied dadurch, daß er den Bumerang gegen die Keule schlägt.[2]) Oft, wenn an schönen Abenden auf Neuseeland Burschen und Mädchen zu gemeinsamem Gesange sich versammeln, „kann man sie in einer Reihe sitzen sehen, das Haar mit Federn geschmückt und das Gesicht mit rotem Ocker und Holzkohle beschmiert. Die besten Stimmen beginnen und endigen den Vers; aber der Refrain wird vom ganzen Chor herausgeschrieen, der zugleich eine Art musikalischer Begleitung

1) H. Paul, Kanteletar, Einleitung, S. VIII.
2) Lumholtz, Unter Menschenfressern, S. 200 f.

dadurch bewirkt, daß eine Hand auf die Brust klatscht, während die andere in die Höhe gehoben und in Schwingungen versetzt wird, was für das Auge denselben Eindruck macht, wie der Triller in der Musik für das Ohr."[1]) Auch der Siwa der samoanischen Mädchen ist ein im Sitzen aufgeführter Gesang, „den sie durch regelmäßige, mit soldatischer Präcision ausgeführte Hand- und Beinbewegungen begleiten, ohne sich dabei von ihren Sitzen zu erheben."[2]) „Machen die Nilschiffe abends Station, so setzen sich die Schiffleute (deren Arbeitslieder unser Anhang wiedergiebt) am Ufer im Kreise auf den Erdboden nieder und führen händeklatschend ihren Gesang aus, während einer mitten im Kreise tanzt."[3])

Somit bleibt bei diesen Völkern auch in den Momenten der Ruhe der Gesang, wenn er lediglich der Erholung und Unterhaltung dient, an die Körperbewegung gebunden; beide bilden eine untrennbare Einheit. Ohne rhythmische Körperbewegung kommt der Gesang bei diesen Völkern überhaupt nicht vor.

Aber diese Erscheinung beschränkt sich nicht auf die Naturvölker; sie ragt noch in unsere europäische Kulturwelt hinein, wo immer neben der Kunstdichtung sich eine eigentliche Volksdichtung auf breiterer Grundlage erhalten hat. In dem Vorwort einer Sammlung von Übersetzungen spanischer Volkslieder[4]) ist zu lesen: „Tanzen, Singen und Spielen gehört beim spanischen Volke durchgängig zusammen. Man tanzt nicht, ohne ein Lied dazu zu singen

---

1) Shortland a. a. O., S. 169.

2) Baeßler, Südseebilder, S. 37—39. Illustr. Ztg. Nr. 2996 vom 29. Nov. 1900, S. 836.

3) Ambros, Geschichte der Musik I², S. 101. Vgl. den Anhang.

4) Hosäus, Spanische Volkslieder und Volksreime, Vorwort, S. X f.

und ein Instrument zu spielen; man hört kein Lied und kein Instrument, ohne dem Körper die flüchtige Bewegung des Rhythmus zu geben. Weil aber Tanzen, Singen und Spielen zu gleicher Zeit geübt werden, so liegt darin auch eine Schranke dieser Belustigungen: der Tanz wird kein wildes Springen, das Lied kein Geschrei; die begleitende Musik bleibt einfach (roh, wenn man will), seit Jahrhunderten, seit Jahrtausenden. Meist tanzen im eigentlichen Nationaltanze die Geschlechter getrennt; die betreffenden Paare beziehen sich in ihren Bewegungen auf einander, doch ohne die leiseste gegenseitige leibliche Berührung, da die Hände mit Tamburin oder Castagnetten beschäftigt sind. Dies ist der nationale Tanz in Spanien, die nationale Lust am Rhythmus der Bewegung. Der Spanier findet dies alles so rein, so erlaubt, so natürlich, daß er dem Tanze sogar im Gottesdienste einen Raum gewährt. Bei den Knabentänzen, welche unter dem Namen der Seises in der Kathedrale zu Sevilla während der Oktave nach Mariä Empfängnis, in der Karnevalszeit und am Fronleichnamsfeste vor dem Hauptaltare zu Ehren der Jungfrau Maria aufgeführt werden, erschallen zu den von den tanzenden Kindern gesungenen geistlichen Sarabanden die Castagnetten, und ebenso arbeitet Dudelsack, Tamburin und Zambamba, wenn in der Woche vor Weihnachten in den Kirchen die Musik der Hirten von Bethlehem aufgeführt wird." Die Gabe der Improvisation ist bei diesen spanischen Volkstänzen noch fortgesetzt rege.

Ähnlich sind bei den Neugriechen „Tanz und Poesie unzertrennlich verbunden. Der neugriechische Tanz hat überhaupt etwas von dem mimischen Element der alten Orchestik bewahrt. Jede Provinz hat ihren eigentümlichen mimischen Tanz. Alle diese Tänze haben ihre eigenen Weisen und Gesänge, mit denen sie seit undenklichen Zeiten
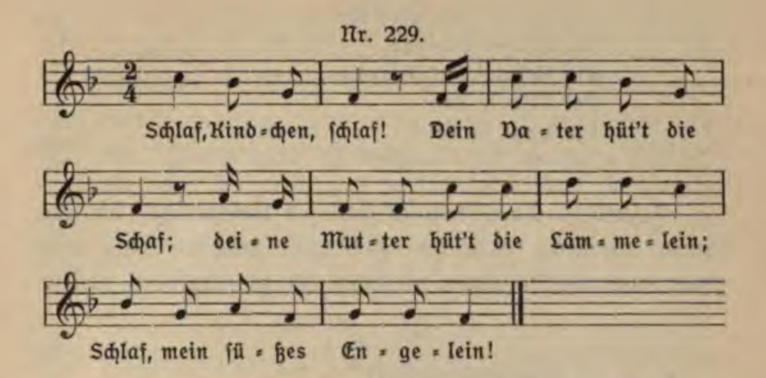
verbunden sind. Daneben entstehen aber manche neue Lieder, Weisen und Tänze. Nie tritt ein solcher neuer Tanz ohne ein neues Lied auf, dessen mimischen Teil er ausmacht; nie wird eins gesondert von dem anderen ausgeführt, und beides sinkt gemeinschaftlich wieder in Vergessenheit."[1]) Dasselbe ließe sich von den Albanesen und Bulgaren sagen. Die Brüder Miladinow, welche eine große Sammlung bulgarischer Volkslieder herausgegeben haben, nennen den Tanz geradezu die „Schule, in welcher sich die nationale Poesie ausgebildet hat". Dieser Ausdruck läßt sich ohne große Einschränkung auf alle europäischen Völker übertragen.

Es liegt nicht in meiner Aufgabe, die Spuren des Bewegungsgesanges bis in die litterarische Zeit der Dichtung hinein zu verfolgen, so reizvoll es an sich für den Litterarhistoriker sein möchte; für uns heißt es auch hier: „Der Buchstabe tötet." Viel dankbarer wird es für uns sein, das lebendige Wort aufzusuchen, und zwar da, wo es in der europäischen Zivilisation fast allein noch seine alte Kraft erhalten hat, im Kinderlied. Wir bedienen uns da desselben Mittels, das die Völkerkunde so oft mit Erfolg angewendet hat. Um das Denken und Treiben kulturarmer Menschenrassen zu verstehen, flüchtet sie zu dem Leben des Kindes. In diesem aber finden wir Gesang mit rhythmischer Bewegung fast überall untrennbar verbunden. Wenn die Mutter die Wiege in Bewegung setzt oder den Säugling auf dem Arme schaukelt, singt sie:

---

1) Fauriel, Neugriechische Volkslieder, Einleitung, S. LVII.

Nr. 229.



Das Kind wirkt hier sozusagen passiv im Rhythmus des Gesanges mit, indem sich die von den Armen der Mutter ausgehende schaukelnde Bewegung seinem Körper mitteilt, und ebenso geschieht es, wenn der Vater den Knaben auf dem Knie reiten läßt und eines der bekannten Hopp-hopp-Liedchen anstimmt. Aber auch unter den zahlreichen Koseliedchen sind viele von rhythmischen Bewegungen unzertrennlich. In erster Linie die Händeklatschverschen, wie z. B.

Nr. 230.

Bitsche, batsche Kuchen!
Der Bäcker hat gerufen.
Wer will gute Kuchen backen,
Der muß haben sieben Sachen:
Eier und Schmalz,
Butter und Salz,
Milch und Mehl,
Safran macht den Kuchen gehl.

Ferner der Singsang beim Streicheln über das Gesicht oder über die Hand („Da hast 'nen Thaler" u. s. w.), beim Berühren verschiedener Körperteile des Kindes, wobei diese benannt werden, beim Fingerspiel:

Nr. 231.

Das ist der Daumen,
Der schüttelt die Pflaumen,
Der liest sie auf,
Der trägt sie heim,
Und der klein' Spitzbub ißt sie all' allein!
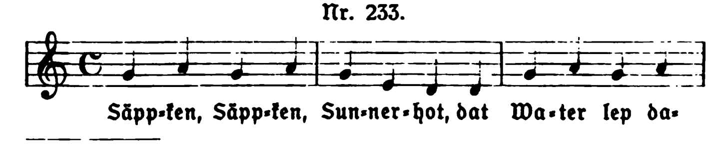
Besonders charakteristisch sind die Heilsprüche, die gesungen werden, wenn das Kind sich gestoßen hat, und zwar unter rhythmischem Streichen der schmerzenden Stelle:

Nr. 232.
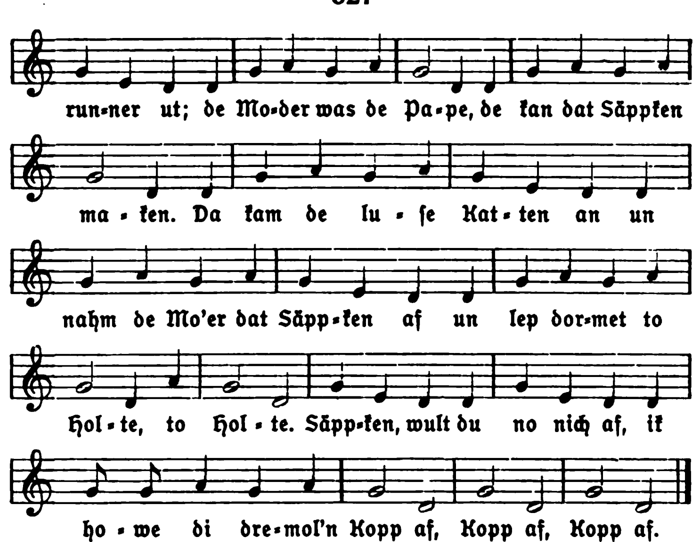
Heile, heile, Segen!
Drei Tage Regen,
Drei Tage Schnee,
Thut's dem Kindchen nimmer weh!

Wenn die Kinder größer werden und selbständig zu spielen beginnen, kommt ihre Neigung, Körperbewegungen mit Gesang zu begleiten, erst recht zur Geltung. Jean Paul hat einmal das Spiel die Arbeit des Kindes genannt; aber es giebt einzelne Spiele, die der Arbeit der Erwachsenen besonders ähnlich sind, und bei diesen lassen sich denn auch Arbeitstaktlieder von typischer Reinheit nachweisen. Am verbreitetsten sind die Bastlöselieder (Huppenlieder), welche zum Klopfen der Rinde bei der Anfertigung von Weidenflöten gesungen werden. Hier zwei Beispiele, das erste aus Westfalen[1]), das zweite nach mündlicher Überlieferung aus Nassau.

Nr. 233.



1) Aus der Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft VIII, S. 509 f.



Nr. 234.

Saft, Saft, Weideholz!
Der Bäcker hat en' junge Wolf;
Werft en in de Grawe,
Fressen 'n die junge Rawe.
Mudder, geb mer einen Pfennig!
„Was willst de mit dem Pfennig dū?"
Nadelche kafe!
„Was willst de mit dem Nadelche dū?"
Seckelche nähe!
„Was willst de mit dem Seckelche dū?"
Steinercher lese!
„Was willst de mit de Steinercher dū?"
Vögelche werfe!
„Was willst de mit dem Vögelche dū?"
Brore, fore!
Vögelche uff 'em Owe!
Pfeifche muß gerore.
Vögelche uff'm Dach!
Daß das Pfeifche wulle, wulle krach'!

Dieser Gesang wird unter starker Hervorhebung des Rhythmus vorgetragen. Jeder betonten Silbe entspricht ein Schlag auf das Stück Weidenzweig, dessen Rinde gelöst werden soll. Besonders bemerkenswert ist das absteigende Metrum in der Rede des Kindes gegenüber dem aufsteigenden in den Fragen der Mutter, sowie das Ausfallen der beiden unbetonten Silben in der ersten Zeile.[1])

Ähnliche Liedchen werden in Ostfriesland beim Beiern gesungen, wobei der Klöppel der Kirchenglocke von Schulknaben mit der Hand an die Wandung der Glocke angeschlagen wird. Folgende beiden Proben verdanke ich freundlicher Mitteilung[2]):

Nr. 235.

Bim, bam, beierlot!
„Wel ist der dôt?"
Jan Fokken
Mit sien krumme Stokken!
„Wel sal hum begrafen?"
De Rauken[3]) un de Raven.
„Wel sal hum verlüden?"
Janmann mit sien Büden[4]).
„Wel sal hum versingen?"

---

1) Weitere Beispiele von Bastlöseliedern bei Firmenich a. a. O. I, S. 121. 131. 230. 295. 352. 426. 442. II, S. 102. 561. III, S. 175. Ztschr. für Volkskunde IV, S. 74 ff. VI, S. 99 f. Simrock, D. Kinderbuch, Nr. 648—660.

2) Die erste von Herrn Pastor W. Lüpkes in Marienhafe, die zweite von Herrn Dr. Th. J. Klumker. Letzteres wird, wie mir Herr Pastor Lüpkes freundlichst mitteilt, auch zum Bumbam-(Schaukel-)Spiel gesungen, und zwar in der Form:

Hund in 't Tau, Hund in 't Tau,
Lütje N. N. bummelt gau.

3) Krähen.

4) Genossen, Gesellen.

De Mester[1]) mit al sien Kinner.
„Wel sal hum verpreken?"
Pastôr mit sien Deken[2]).

Nr. 236.

Hund in 't Tau, Hund in 't Tau,
Köster slöpt bi sine Frau.

Wenn zwei Mädchen in der Schweiz gemeinsam ein Seil auf und ab schwingen, während ein drittes darüber springt (Seilgumpen), so singen sie:

Nr. 237.

Stümperli, Gümperli, Rumbisbumb,
Chum, mer hänt en Seiligump![3])
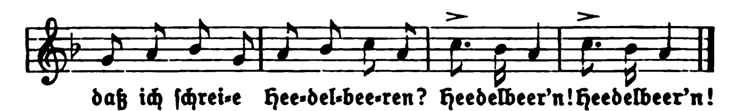
Wenn die Kinder im Spätsommer und Herbst scharenweise in den Wald ziehen, um Heidelbeeren oder Haselnüsse zu pflücken, Buchecken und Eicheln zu lesen, auch wohl beim Ährenlesen auf dem Felde, pflegen sie in manchen Gegenden Deutschlands Liedchen zu singen, die den Ernteliedern der Erwachsenen verwandt sind.[4]) Sie werden besonders beim Hinausgehen und auf dem Heimwege angestimmt. Als Probe lasse ich ein in Sachsen bekanntes Heidelbeerliedchen folgen.

---

1) Schulmeister.
2) Diakon.
3) Rochholz, Alemannisches Kinderlied u. Kinderspiel aus der Schweiz, S. 456.
4) Beispiele bei Böhme, Kinderlied, S. 190—198 (Nr. 940—974 und 976).







Man kann hier schon fast von wirklicher Kinderarbeit sprechen. Ebenso in einem von Holub[1]) erwähnten Falle, in dem Betschuanenkinder von 6 bis 10 Jahren den Lehm, welchen ihre Mütter zum Überschmieren der Wände brauchten, unter monotonem Gesange mit den Füßen stampften. Daß Kinder die Arbeiten Erwachsener gern nachahmen, besonders solche von rhythmischem Verlauf, ist bekannt. Ich führe dafür die Bewegungen des Säens und des Holzsägens an, welche unter Gesang ausgeführt werden.[2]) Viel zahlreicher und über die ganze Welt verbreitet sind die Ringelreihen- und Tanzspiele, die sich zu rhythmischen Aufführungen ganzer Geschichten und Märchen gestalten und in denen sich die Grundelemente des Tanzes der Naturvölker noch täglich vor unseren Augen wiederholen. Sie finden sich in allen Abstufungen vom einfachen Umzugslied und Reigentanz mit gleichmäßigem Singsang bis zur ausgeführten Pantomime mit je nach den nötigen Körperbewegungen wechselndem Rhythmus und dem entsprechendem Gesang.[3]) Wer kennt nicht das Nachahmungsspiel

---

1) Sieben Jahre in Südafrika I, S. 459.

2) Böhme a. a. O., S. 216 f. 118 f.

3) Es kann auf diese Dinge ohne genaue Beschreibungen der einzelnen Spiele nicht eingegangen werden. Der Kürze halber verweise ich auf das zweite Buch von Böhmes Kinderlied und Kinderspiel und die ähnlichen Sammlungen.

von dem Bauer, der seinen Samen ausstreut oder von den sieben Söhnen Adams?

Sie machten alle so wie ich:
Mit dem Fingerchen tip, tip, tip,
Mit dem Köpfchen nick, nick, nick,
Mit den Füßchen trab, trab, trab,
Mit den Händchen klapp, klapp, klapp!

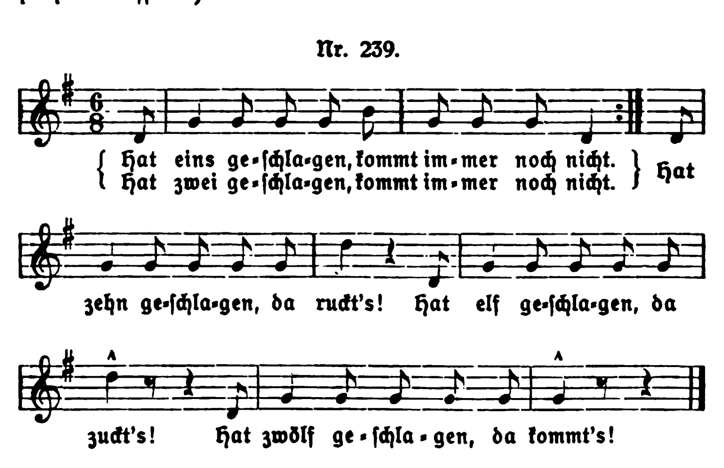
Das lebt alles und bewegt sich alles von selbst im Rhythmus. Sogar die einfachen Abzählreime entbehren dieses Elementes nicht, indem dabei der Arm und Finger bei jeder Zahl oder jedem Verse die Streck- und Einzieh-bewegung ausführt.

Um über die Vortragsweise der Kinderlieder auch ein Wort zu sagen, so wird wohl die Mehrzahl derselben halb-singend recitiert; viele aber werden auch wirklich gesungen. So namentlich die Ringelreigen- und ähnliche Spieltexte. Erst in neuester Zeit hat man den Melodien einige Aufmerksamkeit geschenkt.[1]) Der naturwüchsige Kindergesang kennt eigentlich nur eine Melodie. „Diese geht aus Dur, hat Zweivierteltakt und ist die beständige Wiederholung eines Motivs von zwei Takten. Die Stimme bewegt sich gewöhnlich länger auf einem Tone fort, welcher bald die Quinte, bald der Grundton ist, berührt zur Abwechselung den Obernachbarton, geht auf den Anfangston zurück und sucht einen Ruhepunkt auf der Terz, mit welcher auch vielfach das Stückchen geschlossen wird, wenn es nicht am Schlusse bis zum Grund abwärts geht. Auf jede Silbe wird nur ein Ton gesungen. Weil das Versmaß der

1) Hübsche Melodien mit Spielbeschreibungen bei J. Lewalter, Deutsche Volkslieder, in Niederhessen gesammelt (2. Aufl. Kassel 1896) und bei Böhme a. a. O. Dort auch die nachfolgende Beurteilung der Musik: Einleitung, S. LIV ff.

Kinderlieder gewöhnlich trochäisch ist, so beginnt die Musik mit dem Volltakte. Wo iambische Verse den Auftakt fordern, wird dieser dadurch hergestellt, daß die Unterquarte dem Grundton vorangesetzt wird oder der Grundton vor der Oberquinte hergeht. Bei überzähligen Silben wird eine Viertelnote in Achtel aufgelöst; wo eine Silbe fehlt, werden zwei Noten zusammengezogen. Muß des Textes wegen eine größere Note in zwei kleinere zerlegt werden, so geschieht's stets auf der schweren Note." Hier ein einfaches Beispiel[1]):

Nr. 239.



So einfach das ist, so wird sich doch nicht verkennen lassen, daß unser Kinderlied unter der fortwährenden Ein-

1) Das bekannte Kinderspiel: „Das böse Tier". Die Kinder ziehen paarweise oder in einer Reihe dahin und singen diesen Gesang. Eines der Mitspielenden lauert als wildes Tier in einem Versteck. Bei „zwölf" stürzt es auf die unter Geschrei sich Zerstreuenden los und sucht eins davon zu fangen, welches dann an seiner Stelle wildes Tier wird. Böhme a. a. O., S. 563 f. Vgl. oben Nr. 38.

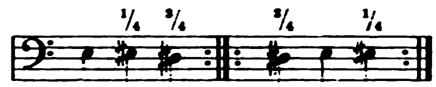
wirkung der Kindergärten, der Schule und des Gesanges der Erwachsenen steht und aus diesen Quellen manche melodische Elemente aufnehmen konnte, die ursprünglich dem Bewegungsgesange fremd waren. Wir dürfen uns darum nicht wundern, wenn die Gesänge derjenigen Naturvölker, die man als die niedrigststehenden anzusehen pflegt, ein noch einfacheres Gepräge aufweisen, indem das Musikalische in ihnen sich fast ganz auf den Rhythmus beschränkt.

Am genauesten sind in dieser Richtung die Mincopie auf den Andamanen erforscht.[1]) Sie haben eigentlich nur eine Weise, einerlei, wovon der Gesang handelt. Hauptgegenstände des letzteren sind die täglichen Arbeiten: Bootbau, Anfertigung eines Bogens, die Jagd auf Schweine, das Schießen von Fischen, das Spießen von Schildkröten. Religiöse Gesänge giebt es ebensowenig als Ammen- und Liebeslieder. Musik, Rhythmus, Accent und Intonation sind kein Kennzeichen für den Inhalt eines Gesanges, und wer die Sprache nicht versteht, könnte nicht wissen, ob ein Lied von einem Gefecht, einer Jagd oder der Anfertigung eines Bootes handelt.

Der englische Beobachter hat eine Reihe dieser Gesänge in unserer Notenschrift aufgezeichnet. Obwohl nach seiner Aussage der Stimmumfang der Andamanesen, Männer und Frauen, gewöhnlich eine Oktave erreicht, so bestehen doch jene Gesänge sämtlich in der rhythmischen Aneinanderreihung ein und desselben Tones. Manchmal erscheint derselbe allerdings etwas erhöht oder vermindert; allein diese Nachbartöne weichen vom Grundton (meistens e) nur

1) M. V. Portmann im Journal of the R. Asiatic Society of Gr. Br. XX (1888), S. 181 f. Das Folgende ist aus dieser Arbeit meist wörtlich ausgezogen.

um je einen Viertelton ab.[1]) Die einzigen Elemente, welche für den Aufbau einer Melodie zur Verfügung stehen, wären daher:



Man darf fragen, ob Singweisen, die sich in so außerordentlich engen Grenzen bewegen, noch als Melodien bezeichnet werden können, ob sie nicht vielmehr für sich schon als ausschließlich rhythmische Gebilde angesehen werden müssen. Aber für sich allein kommt der Gesang bei den Andamanesen überhaupt nicht vor. Er wird entweder zur Arbeit oder zum Tanze vorgetragen; dort bildet er mit der Arbeitsbewegung und dem Arbeitsgeräusch eine rhythmische Einheit; hier wirkt er mit dem Tanzschritt, dem Klatschen der Hände und dem Schall der Pukuta[2]) zusammen — lauter streng rhythmischen Bestandteilen, in deren Vereinigung kleine Abweichungen der Stimme verschwinden müssen.

Obwohl die Andamanesen zu jeder Beschäftigung singen, so ist doch der Tanz ihre einzige wirklich musikalische Aufführung. Er wird bei jedem wichtigeren Ereignis in ihrem Leben veranstaltet, nach einer erfolgreichen Jagd, bei den Trauer- und Weiheceremonien, beim Besuch von Freunden
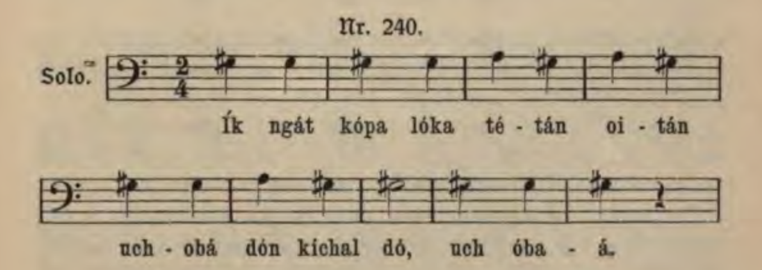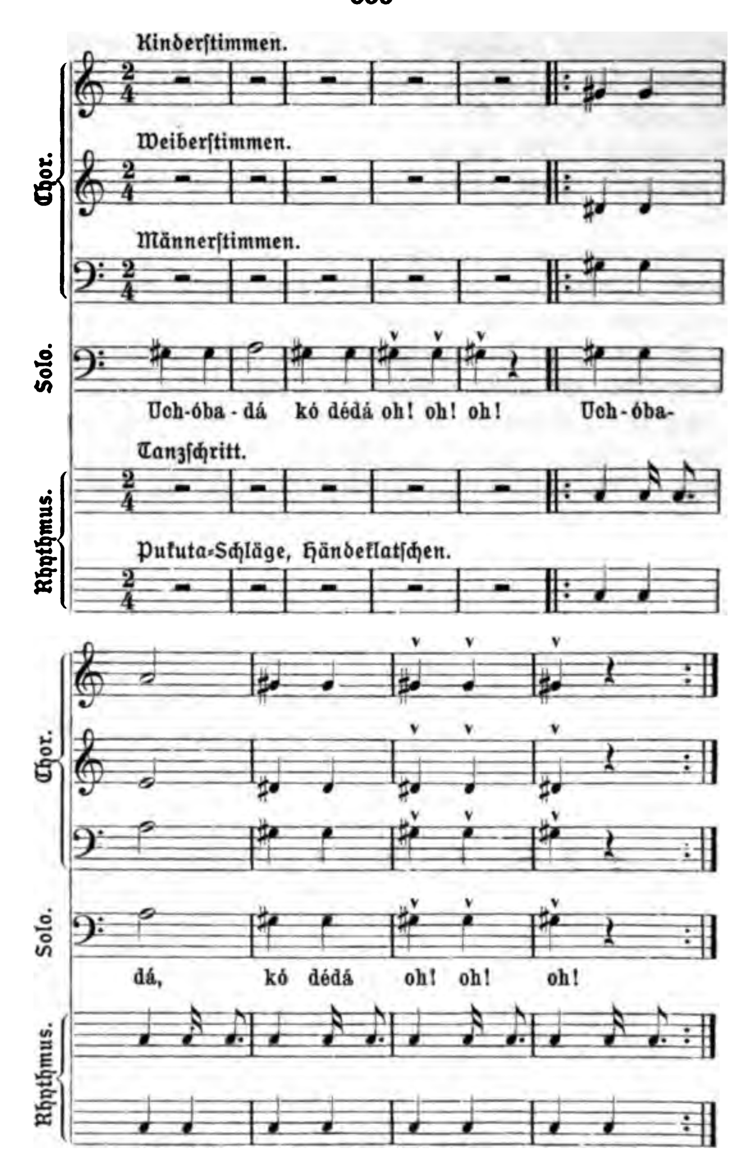
---

1) Portmann notiert an einigen Stellen sogar Verschiebungen um einen Achtelton. Für das Gehör eines musikalischen Europäers ist schon eine Hebung oder Senkung um einen Viertelton schwer faßbar. Da der Verfasser an anderer Stelle sagt, „das Ohr der Andamanesen sei nicht scharf genug, um kleine musikalische Intervalle zu unterscheiden“, so liegt ein unerklärlicher Widerspruch vor.

2) Vgl. oben S. 52 f. Dieses Schallholz ist übrigens das einzige musikalische Instrument der Mincopie.

u. s. w. Ihr Haupttanz, der in jeder größeren Niederlassung fast alle Abend aufgeführt wird, vollzieht sich in folgender Weise. An einem Ende des wohl gereinigten Tanzplatzes stellt sich der Leiter des Ganzen mit der Pukuta auf, einem unten etwas ausgehöhlten schildartigen Brette, das vor ihm am Boden auf einem untergeschobenen Steine liegt. Eine Anzahl Frauen sitzt in einer Reihe zu seiner Linken und ein Haufe Männer hinter und rechts von ihm. Statt der Frauen oder neben ihnen nehmen auch Kinder an der Aufführung teil. Die Tänzer stehen oder sitzen am anderen Ende des Platzes. Der Leiter beginnt als Vorsänger den Gesang; an einer bestimmten Stelle fällt der Chor ein, und damit beginnt auch der Tanz. Die Frauen sitzen aufrecht, die Beine vor sich ausgestreckt und etwas oberhalb der Knöchel gekreuzt; mit der einen offenen Hand, die sie mit der anderen am Gelenk halten, klatschen sie auf die innere Seite der Schenkel, während die nicht am Tanze beteiligten Männer die Hände im Takte zusammenschlagen. Der Leiter schlägt die Pukuta mit einem Fuße, bez. mit der Ferse desselben. Wie sich das Ganze musikalisch ausnimmt, zeigt folgendes Beispiel.

Nr. 240.




Kinderstimmen.
Weiberstimmen.
Männerstimmen.
Chor.
Solo.
Uch-óba - dá kó dédá oh! oh! oh! Uch - óba-
Tanzschritt.
Rhythmus.
Pukuta-Schläge, Händeklatschen.
Chor.
Solo.
dá, kó dédá oh! oh! oh!
Rhythmus.

Dieser Gesang ist das Werk eines Mannes Namens Woichela vom Stamme der Aka Jawai; er schildert, wie der Dichter einen Bogen machte, und zwar ganz allein. Er lautet in Übersetzung:

Vorsänger: Ihr habt das nicht gemacht; ich machte es.
Ich, ich, ich machte es.
Chor: Ich, ich, ich machte es.

Wie dieser, so bestehen alle bekanntgewordenen Andamanesen-Gesänge nur aus zwei oder drei kurzen Sätzen.[1]) Der letzte Satz ist meist der inhaltlich wichtigste; er wird auch allein vom Chor als Refrain aufgenommen und nach Belieben wiederholt. Während nun der Vorsänger, der zugleich der Dichter und Komponist des Gesanges ist, sich nach Aussage des Beobachters etwas frei im Takte bewegt, geht der Chor immer im festen Rhythmus des Zweivierteltaktes. Männer und Kinder singen beim Refrain die Töne des Solos unisono mit, während die Frauen dazu die oberen Quintenparallelen anstimmen. Die Pukuta ertönt bei jedem Viertel (♩ ♩), und das Stampfen der Tänzer (♩ 𝅘𝅥𝅯 ♪.) begleitet das Ganze. Ist man des Refrains müde, so wird oft noch ein eignes Finale angehängt, das

1) Einige weitere Proben mögen hier noch stehen (bezeichnet nach den Nummern Portmanns): Nr. 6. Solo: Maia Poro sah von meinem Boote aus eine fette Schildkröte im Wasser und schoß ihr in das Auge. Poro lachte, als er sie in das Auge schoß. Chor: Poro lachte rc. — Nr. 7. Solo: Am Ende des Tages gingen wir langsam (durch den Wald nach Hause) und hörten den Schall von einem Kanoe, das gezimmert wurde. Chor: Wir gingen langsam. — Nr. 8 (Lied einer Frau). Solo: Ich richtete das Steuer und ließ das Boot in die See, und dann brachte ich es zurück. Chor: Dann brachte ich es zurück. Nr. 9. Solo: Ich zimmre unten am Vorderteil eines Bootes; ich zimmre an einem Boote. Chor: Ich zimmre an einem Boote.

aus lauter sinnlosen Ausrufen besteht und bei den verschiedenen Stämmen konventionell zu sein scheint, z. B.

Vorsänger: Obe date are a!
Chor: Te are are a!

Damit endet der Gesang; es folgt eine Pause, in der nur die Pukutaschläge und das rhythmische Stampfen zu hören sind; das letztere wird immer rascher und wilder, indem es aus dem ♩ 𝅘𝅥𝅯 ♪. ‖ ♩ 𝅘𝅥𝅯 ♪. in das ♪ ♪ ♪ ♪ ‖ ♪ ♪ ♪ ♪ übergeht und nach wenigen Takten gänzlich aufhört.

Wir haben somit in den Tanzaufführungen der Mincopie ein vierfach zusammengesetztes rhythmisches Gefüge: Tanzbewegung, Pukutaschlag, Händeklatschen und Gesangsstimmen, die sich wieder in Männer-, Frauen- und Kinderstimmen gliedern. Alle diese Elemente wirken akustisch; bei drei von ihnen aber sind die Töne nur Folgeerscheinungen von rhythmischen Körperbewegungen: beim Schall der Tanzfüße, bei dem Klappern der Pukuta und beim Klatschen der Hände. Daß aber die Körperbewegungen die Grundlage des Ganzen sind, geht klar aus dem vom Beobachter hervorgehobenen Gegensatze des Solos zum Chorgesang hervor. Die Zeitverhältnisse des Solos sind unsicher; „nur der Chor bewegt sich streng im Takte“; denn jenes beginnt ohne Begleitung; dieser aber ist gebunden an die festen Maße rhythmischer Gliederbewegung.[1]) Wir

---

1) Ähnliche Verhältnisse scheinen bei den Gesängen der Australier obzuwalten, von denen Lumholtz a. a. O., S. 59 und 199 zwei längere Proben mitteilt, darunter ein Korriborritanzlied. Beide Gesänge beginnen mit einem melodisch bewegteren Eingang, gehen aber nach kurzer Zeit in ein andauerndes rhythmisches Gebrumme auf demselben Tone über. Der Berichterstatter bemerkt auch hier: „Die Eingeborenen haben weniger Gehör für Melodie als für Takt.“

erkennen daran, daß der Gesang dieser Völkchen das einzige musikalische Merkmal, auf das er Anspruch erheben darf, den Rhythmus, nicht aus sich selbst besitzt, daß er überhaupt noch nicht zu selbständigem Dasein gelangt ist.

Dies zeigt sich auch in der Art, wie der Gesang entsteht und wie er die Sprache behandelt. „Jeder Andamanese dichtet und komponiert Gesänge. Von einem Manne oder einer Frau, die das nicht vermöchten, würde man wenig halten. Selbst kleine Kinder sind dazu imstande. Wer einen Gesang für den Abendtanz komponieren will, thut das bei einer Arbeit, die ihn nicht aufregt oder zerstreut, indem er es so lange damit versucht, bis er zufrieden und die Weise ihm geläufig ist.“ Ist so das Lied bei der Körperbewegung entstanden, so trägt es der Komponist des Abends auf dem öffentlichen Tanzplatze vor, ist dabei aber anfangs etwas unsicher, bis nach wenigen Takten die gewohnte Begleitung einsetzt. „Dem Rhythmus zu Liebe verändern und kürzen die Andamanesen die Worte ihrer Sprache, sodaß man fast sagen kann, sie besäßen eine eigene Dichtersprache.“ Nach einem anderen Beobachter wäre es „nichts Seltenes, daß der Dichter eines neuen Liedes sowohl die Sänger als das Publikum erst in gewöhnlicher Sprache über den Sinn aufklären muß.“ Auch das wäre unerklärlich, wenn der Gesang ein selbständiges sprachliches Gebilde wäre, wird aber völlig verständlich, wenn wir ihn einem der Sprache fremden rhythmischen Gesetze untergeordnet denken.

Dieselben Eigentümlichkeiten weisen die Gesangsaufführungen anderer tiefstehender Völker auf. Auf den Inhalt scheint ihnen wenig anzukommen; sie wissen oft selbst nicht anzugeben, was sie singen. Entweder werden Wörter und Sätze im Liede aneinandergereiht, die keinen Sinn ergeben, oder es werden sinnlose Naturlaute immer von

22*

neuem wiederholt. Australische Stämme sollen Lieder von anderen Stämmen übernehmen, deren Sprache sie gar nicht verstehen. Aber auch wo der Gesang einen sinnvollen Inhalt erlangt, erhebt er sich selten über das Nächstliegende: die Leiden und Freuden des Dichters und seine unmittelbaren Erlebnisse. Das formale Element, auf das die Naturvölker darnach allein Wert legen, ist jedoch nicht die Melodie. Ihre Gesänge sind monoton, fast melodienlos; auch die entwickelteren unter ihnen erreichen fast nie den Tonumfang einer Oktave, und ebenso vermißt man bei ihnen das harmonische Element. Alle Beobachter weisen vielmehr darauf hin, daß bei ihnen allein dem Rhythmus Bedeutung beigelegt, dieser aber auch mit aller Stärke hervorgehoben wird.[1]) Überall aber treten diese Gesänge in Verbindung mit Körperbewegungen auf, an die sie sich anlehnen.

So hat uns das Zurückgehen auf die unterste unserer Beobachtung noch zugängliche Stufe sozialen Daseins das-

1) Vgl. oben S. 42. 44 f. Ratzel a. a. O. I, S. 465. Manches Hierhergehörige hat Grosse, Die Anfänge der Kunst, S. 236 ff. und S. 270 ff. zusammengestellt. Derselbe irrt nur darin, daß er die Gesänge der „Wilden" wesentlich als Träger von Melodien, also als musikalische Leistungen, betrachtet wissen will, während die von ihm zitierten Gewährsmänner allein die rhythmische Seite betonen. So Eyre (Discoveries in Central Australia II, 229): „Viele Australier können nicht einmal über den Sinn der Lieder ihrer eigenen Heimat Auskunft geben, und ich bin geneigt anzunehmen, daß die Erklärungen, welche sie liefern, im allgemeinen sehr unvollkommen sind, da man auf das Maß und die Quantität der Silben ein weit größeres Gewicht zu legen scheint als auf den Sinn." Und ein anderer Berichterstatter schreibt: „In allen Korriborrieliedern wiederholen und versetzen sie die Worte, indem sie offenbar reinen Unsinn singen, um den Rhythmus zu variieren oder einzuhalten" (Barlow, Journ. of the Anthrop. Inst. II, 174).

selbe gelehrt, wie das Hinabsteigen in die Kinderwelt: die unzertrennliche Verbindung des Gesanges mit dem Bewegungsrhythmus des menschlichen Körpers, und nachdem wir die gleiche Verbindung in zahlreichen Fällen auch bei Völkern höherer Gesittungsstufen kennen gelernt haben, verliert die merkwürdige Vereinigung von Arbeit und Gesang das Befremdliche, das sie für den ersten Anblick hatte und tritt in einen großen Zusammenhang. Die Gesamtheit der rhythmischen Bethätigungen des Menschen, die in unserer Kulturwelt jede für sich ihr selbständiges Dasein haben und scheinbar eigenen Gesetzen folgen, stellt sich uns, je weiter wir zurückgehen, um so mehr als eine Einheit dar, die auf der festen Grundlage der anatomischen und physiologischen Verhältnisse unseres Körpers beruht. Diese Einheit ist über den bloßen Mechanismus der automatischen Bewegung hoch emporgehoben durch das poetisch-musikalische Begleitelement, das sie zwar missen kann, das aber selbst zu einem Eigendasein noch nicht gelangt ist.

VII.

Der Ursprung der Poesie und Musik.

Unsere Untersuchung hat uns Körperbewegung, Musik und Dichtung in engster wechselseitiger Verbindung gezeigt. Wie sind sie ursprünglich zusammengekommen? Waren diese drei Elemente vorher, jedes für sich unabhängig vom anderen sein Sonderdasein führend, wie in unserer heutigen Kulturwelt, bereits vorhanden und erscheinen hier nur zufällig mit einander verbunden? Oder sind sie etwa alle drei zusammen entstanden und nur später durch einen langsamen Differenzierungsprozeß von einander getrennt worden? Und wenn dies der Fall ist, welches von den drei Elementen bildet in ihrer ursprünglichen Vereinigung den Kern, an den die anderen sich anschließen?

Wenn wir diese Fragen zu beantworten versuchen, so können wir von der Thatsache ausgehen, die allgemein anerkannt wird, daß nämlich Poesie und Musik ursprünglich nie getrennt vorkommen. Poesie ist regelmäßig auch Gesang; Wort und Weise entstehen zugleich mit einander; keins kann ohne das andere bestehen. Nun wissen wir bereits, daß das Wesentliche an diesem Doppelgebilde, dem Gesang, für die Naturvölker sein Rhythmus ist. Woher stammt dieser?

Keine Sprache, soweit meine Kenntnisse reichen, baut für sich ihre Wörter und Sätze rhythmisch. Wo es dennoch in der gewöhnlichen Rede einmal geschieht, ist es

bloßer Zufall und entgeht noch in der Regel unserer Aufmerksamkeit. Es ist darum sehr unwahrscheinlich, daß auf dem Wege bloßer Sprachbeobachtung die Menschen dazu gelangt sein sollten, die Wörter und Silben nach Quantität oder Tonstärke zu messen und zu zählen, Hebungen und Senkungen in gleichem Abstand zu ordnen, kurz nach einem bestimmten rhythmischen Gesetze die Rede zu gestalten. Da also die poetische Sprache den Rhythmus nicht aus sich selber haben kann, so muß er ihr von außen zugebracht worden sein, und hier liegt es um so näher, anzunehmen, daß rhythmisch gegliederte Körperbewegungen der bildsamen Rede das Gesetz ihres Verlaufs mitgeteilt haben, je eindringlicher die umfassendste Thatsachenfeststellung uns darauf hingewiesen hat, daß auf den Unterstufen menschlichen Daseins solche Bewegungen mit dem Gesange regelmäßig verbunden sind.

Nicht jede Art der rhythmischen Körperbewegung, die bei Naturvölkern mit Gesang begleitet zu sein pflegt, ist zu diesem Dienste gleich gut geeignet. Bei einigen derselben, wie namentlich beim Tanze und den Bewegungsspielen, ist der Rhythmus Sache freier künstlerischer Gestaltung, stellt also nichts Festes, Naturnotwendiges dar. Bei anderen dagegen sind die zeitlichen Maßverhältnisse gleichmäßiger Bewegung technisch gegeben; sie tragen ihr rhythmisches Gesetz in sich. Es sind das aber allein die Arbeitsbewegungen, das Wort „Arbeit" in unserem heutigen Sinne verstanden. Der Wilde, der ein Stück Holz mit der Schabmuschel glätten, Getreidekörner im Mörser stampfen oder zwischen zwei Steinen zu Mehl zerreiben möchte, hat keine Wahl, wie er seine Körperbewegungen gliedern will: die Arbeitsaufgabe selbst schreibt es ihm vor. Es ist aber viel wahrscheinlicher, daß die ersten Versuche zu rhythmischer Gliederung von Silben und Wörtern sich an einen

aus innerer Notwendigkeit gegebenen festen Bewegungsrhythmus angeschlossen haben, als an einen wandelbaren, dem subjektiven Belieben anheimgegebenen.[1]) Wir verstehen darnach die Bedeutung der Thatsache, daß die Mincopie ihre Gesänge bei der Arbeit komponieren und sie erst dann im Tanze aufführen.

Dazu kommt ein Zweites. Wer einmal schwer arbeitende Menschen — etwa Holzhauer beim Zerkleinern von Erdstöcken — beobachtet hat, wird die Bemerkung gemacht haben, daß sie jede mit starker Kraftaufbietung verbundene Bewegung mit einem kurz hervorgestoßenen Sprachlaut begleiten.[2]) Haben wir doch auch oben (S. 160f.) von den indischen Bergbewohnern gehört, daß sie ohne ihr hau, hau! nicht arbeiten zu können erklären.[3]) Diese im Augenblick der höchsten Muskelanspannung herausgepreßten Sprachlaute müssen physiologisch begründet sein[4]), und da

---

1) Vielleicht kann man sogar noch einen Schritt weiter gehen und die Entstehung des Tanzes auf die Gewöhnung an gewisse Arbeitsrhythmen zurückführen. Sind doch viele Tänze der Naturvölker nur Nachahmungen bestimmter Arbeitsvorgänge.

2) Quia profundenda voce omne corpus intenditur venitque plaga vehementior, meint Cicero, Tusc. II, 23, 56.

3) Nach einer freundlichen Mitteilung Dalmans begleiten in Aleppo die Färber das Ausschlagen der gefärbten Stoffe mit lautem Schrei. „Es schien, als ob die große Anstrengung des Schlags dadurch besser gelinge.“

4) In der ersten Auflage hatte ich nur eine allgemeine Neigung des Menschen konstatiert, die Bewegungen bei schwerer Arbeit mit Sprachlauten zu begleiten. Dazu schreibt mir Herr Dr. Franz Oppenheimer: „Darf ich als ehemaliger Mediziner bemerken, daß diese zweifellos vorhandene Neigung einen sehr einfachen, rein physiologischen Entstehungsgrund hat? Der hart arbeitende Mensch pflegt auf der Akme der einzelnen Muskelspannung eine Inspirationspause zu machen, indem er durch einen Muskelverschluß der Stimmritze die gespannte Luft in der Lunge

ihnen ähnliche Laute gerade in den urwüchsigsten unserer Arbeitsgesänge das Grundelement bilden, so liegt die Vermutung nahe, daß diese Gesänge, bez. ihre Refrains nur als Figuration jener von der Arbeit unzertrennlichen Naturlaute anzusehen sind.

Der erste Schritt, den der primitive Mensch bei seiner Arbeit in der Richtung des Gesanges gethan hat, hätte also nicht darin bestanden, daß er sinnvolle Worte nach einem bestimmten Gesetze des Silbenfalls aneinander reihte, um damit Gedanken und Gefühle zu einem ihm wohlgefälligen und anderen verständlichen Ausdrucke zu bringen, sondern darin, daß er jene halbtierischen Laute variierte und sie in einer bestimmten, dem Gang der Arbeit sich anpassenden Abfolge aneinander reihte, um das Gefühl der Erleichterung, das ihm an und für sich jene Laute gewähren, zu verstärken, vielleicht es zum positiven Lustgefühle zu steigern. Er baute seine ersten Arbeitsgesänge aus demselben Urstoff, aus dem die Sprache ihre Worte bildete, den einfachen Naturlauten. So entstanden Gesänge, wie sie oben noch mehrfach mitgeteilt werden konnten (Nr. 104f., 175, 184), die lediglich aus sinnlosen Lautreihen bestehen und bei deren Vortrag allein die musikalische Wirkung, der Tonrhythmus, als Unterstützungsmittel des Bewegungsrhythmus in Betracht kommt.

Der nächste Fortschritt hätte dann darin bestanden,

---

am Entweichen hindert. Mit der Erschlaffung des arbeitenden Muskels wird dann zumeist die Glottis 'durch einen Exspirationsstoß gesprengt', und es kommt durch Schwingen der Stimmbänder zu einer sogenannten tönenden Exspiration. Diese äußert sich je nachdem als ein offener Vokal a, aoh, hoh! oder als ein dumpfer Vokal mit einem Lippenverschluß-Konsonanten als Endung: uff, up! Es wäre Sache des Versuchs, ob auf diesen Laut die Körperstellung — gebückt, aufrecht u. s. w. — von maßgebendem Einfluß ist."

daß man einfache Sätze zwischen jene Lautreihen einschob. Aber die ungelenke Sprache wollte sich der Einspannung in ein rhythmisches Gesetz nicht sofort fügen, und so wurde sie vergewaltigt. Man wich von der gewöhnlichen Art des Sprechens ab, ließ Silben ausfallen und zog andere auseinander. So entstanden jene besonderen Dichtersprachen neben der Sprache des gewöhnlichen Lebens, wie wir eine bei den Mincopie gefunden haben (S. 339), wo der Dichter-Komponist sein Lied erst durch eine Erklärung verständlich machen muß. Aber als Kehrreime dauern jene sinnlosen Lautreihen noch sehr viel länger fort und schieben sich ohne Rücksicht auf den Inhalt der Gesänge überall ein, in epische wie in lyrische Stücke. Insbesondere spielen sie beim Wechselgesang der Arbeitsgemeinschaften eine große Rolle, wo nur der Vorsänger einen wirklichen Text giebt, der Chor sich aber auf Wiederholungen und den Refrain beschränkt. Dieser ist also das Feste, Ursprüngliche; der Text aber wird improvisiert, und so entsteht mit jeder neuen Arbeit eine neue Variation des alten Gesangs.[1])

---

1) In einem Vortrage über die Volkslieder der Wotjaken bemerkt Dr. M. Buch (in den Sitzungsberichten der gelehrten estnischen Gesellschaft zu Dorpat 1883, S. 133 ff.): „In einigen Gegenden besitzen die Wotjaken nur Lieder ohne Worte; sie singen z. B. Ai dai ai mai ꝛc. Das Lied besteht also nur aus emotiven Ausrufen, Reflexlauten, aus denen ja auch die menschliche Sprache hervorgegangen ist. Auch die Melodie der wotjakischen Lieder ist die einfachste überhaupt denkbare; denn sie besteht nur aus drei Noten: re mi fa. Dasselbe beobachtete der Sibirienreisende Sommier auch bei den Samojeden. Bei den Letten sollen dieselben drei Noten sich finden in einem Liede, dessen Text auch nur aus den Lauten ligo besteht... Auch als schon der Text zum Liede sich eingefunden, bildete sich zunächst keine feste Form: die Lieder werden mit Variationen gesungen, sodaß jede Wiederholung desselben Liedes immer wieder eine neue

Schließlich emanzipiert man sich auch noch von diesen Kehrreimen, und der Arbeitsgesang wird ganz und gar zur dichterischen Schöpfung. Aber auch die entwickeltsten Beispiele desselben erscheinen noch — mit wenigen Ausnahmen — eng mit der Arbeit selbst verbunden. Fast alle knüpfen stofflich an die Arbeit oder die sie begleitenden Umstände an, oder bringen Gefühle und Empfindungen der Arbeitenden zum Ausdruck. Auch wo sie unter dem Einfluß der allgemeinen Kulturentwicklung über diesen Vorstellungskreis hinausgreifen, kann kein Zweifel sein, daß sie mit und bei der Arbeit entstanden sein müssen. Noch immer handelt es sich nicht um fixierte Texte. Überall erscheint nur der durch die Arbeit gegebene Rhythmus als das Feste; er haftet so sicher im Gedächtnis der Menschen, wie sich ihre Glieder durch fortgesetzte Übung dem einfachen Gang der Arbeit angepaßt haben. Der Inhalt dagegen ist wandelbar; er wird durch Zeit und Gelegenheit immer wieder von neuem gegeben. Daher die von den Beobachtern überall mit Staunen bemerkte Leichtigkeit der Improvisation, in die der Fremde selbst mit hineingezogen wird und die auf jedes neue Ereignis sich einen neuen Vers zu machen weiß. Und hier vollzieht sich wieder etwas Ähnliches, wie auf der vorausgegangenen Stufe. „Fast alle Völker, die den improvisierten Gesang als Volkslied pflegen, verfügen über einen Schatz von allgemein bekannten Versen, die den eisernen Bestandteil aller Improvisationen bilden und den dichterisch weniger Begabten als Zuflucht dienen."[1]) An diesen Bestand hat auch der begnadete Dichter anzu-

---

kleine Variante aufweist. Dasselbe hat Middendorf bei den Tungusen beobachtet, Nordquist (Vega-Expedition) bei den Tschuktschen."

1) H. Franke im „Globus" LXXV, S. 238.

knüpfen, und das einzig Dauernde, was er schaffen kann, besteht darin, ihn zu vermehren.

So ist die Arbeit selbst eine Quelle und ein Tragwerk, zunächst künstlerischer Sprachgestaltung und weiterhin auch urwüchsiger, volkstümlicher Poesie. Während Tausende der vom Augenblick geborenen Cantilenen rasch wieder verschwanden, wie sie gekommen waren, vermochte besonders Gelungenes sich länger zu erhalten, wie jenes griechische Mühlenliedchen, welches die Erinnerung fortpflanzte, daß auch Pittakos einst sich der harten Arbeit des Mahlens unterzogen hatte. So entstanden traditionelle Liedertexte, die auch von anderen in ihrem ganzen Umfang bei der gleichen Arbeit gesungen wurden. Aber die Improvisation verschwindet daneben nicht vollständig. Hat sie sich doch selbst bei uns in den Rammgesängen und den landschaftlich oder lokal überlieferten Flachsreff- und Brechliedern der Bauern insofern erhalten, als dort die Namen der jedesmal angesungenen Personen in den fixierten Text eingefügt und ihre Attribute nach den Umständen geändert werden.

Wir kommen damit zu der Entscheidung, daß Arbeit, Musik und Dichtung auf der primitiven Stufe ihrer Entwicklung in eins verschmolzen gewesen sein müssen, daß aber das Grundelement dieser Dreieinheit die Arbeit gebildet hat, während die beiden anderen nur accessorische Bedeutung haben. Was sie verbindet, ist das gemeinsame Merkmal des Rhythmus, das in der älteren Musik wie in der älteren Poesie als das Wesentliche erscheint, bei der Arbeit aber nur unter bestimmten, in primitiven Wirtschaftsverhältnissen allerdings weit verbreiteten Voraussetzungen auftritt.

Damit hat uns unsere Untersuchung auf einen Punkt geführt, an den bei ihrem Beginne nicht gedacht werden

konnte, dem aber auch jetzt nicht mehr auszuweichen ist: die alte Rätselfrage nach dem Ursprung der Poesie. Ich glaube nicht, die meinem Fache gesteckten Grenzen zu überschreiten, wenn ich auf diese Frage eine Antwort wage, die vor den bis jetzt versuchten Lösungen wenigstens den einen Vorzug hat, daß sie keine bloße Hypothese, sondern den Schlußsatz einer auf empirischem Wege gewonnenen lückenlosen Beweiskette bildet. Meine Antwort lautet aber nicht, wie man vielleicht erwarten wird, schlechthin: Der Ursprung der Poesie ist in der Arbeit zu suchen. Denn die Naturvölker — es kann das nicht oft genug wiederholt werden — kennen unseren Begriff der Arbeit in seinem technisch-wirtschaftlichen und berufsmäßig-ethischen Sinne überhaupt nicht, und es müßte darum zu Mißverständnissen führen, wenn ihnen zugeschrieben würde, was sie nicht besitzen konnten. Was wir Arbeit nennen: die Körperbewegung, welche ein außer ihr liegendes wirtschaftliches Ergebnis hat, fällt bei ihnen noch zusammen mit jeder anderen Art der Bewegung, auch derjenigen, deren Zweck in ihr selbst oder in den begleitenden Umständen liegt. Wir werden darum, um nicht gegen den Sprachgebrauch zu verstoßen, sagen müssen: es ist die energische rhythmische Körperbewegung, die zur Entstehung der Poesie geführt hat, insbesondere diejenige Bewegung, welche wir Arbeit nennen. Es gilt dies aber ebensowohl von der formellen als von der materiellen Seite der Poesie.

In Beziehung auf die materielle Seite lehrt uns schon eine flüchtige Durchmusterung der oben mitgeteilten Arbeitsgesänge, daß in ihnen alle Hauptgattungen der Dichtung vertreten sind. Allerdings herrscht die Lyrik vor; dazwischen finden sich aber auch epische Stücke, und das dramatische Element ist überall zu erkennen, wo bei Arbeiten im Gleichtakt ein Vorarbeiter (Vorsänger) mit seinen

Gehilfen (dem Chor) im Gesange wechselt. Doch ist auf diese Unterscheidungen bei dem embryonalen Zustande der Arbeitspoesie kein allzu großes Gewicht zu legen.[1])

Wenden wir uns darum sofort zu der formellen Seite unserer Frage als der bei weitem wichtigeren, so leuchtet ein, daß bei der Arbeit die rhythmische Reihe den gleichen Ablauf aufweist wie bei der Poesie. Ihre Einheit bildet dort die einzelne Körperbewegung; für den Dichter ist sie durch den Versfuß 'gegeben. Nun wissen wir bereits (S. 24), daß jede einzelne Arbeitsbewegung etwas Zusammengesetztes ist: Hebung und Senkung, Einziehung und Streckung des Glieds oder Werkzeugs (Zusammenziehung und Ausdehnung des Muskels), entsprechend der Arsis und Thesis beim Versfuße — allerdings nur im antiken Sinne dieser Ausdrücke, der bekanntlich dem Sprachgebrauche der neueren Metrik entgegengesetzt ist. So könnte man daran denken, die Analogie dieser beiderseitigen rhythmischen Einheiten zu einander in direkte Beziehung zu setzen, dergestalt, daß man annähme, es habe die Körperbewegung selbst den Anlaß geboten, ihre Maßverhältnisse auf die sie begleitenden Laute oder Worte zu übertragen, indem man den Wortictus immer mit dem Moment der höchsten Muskelanstrengung habe zusammenfallen lassen.

In der That wird sich bei der Begleitung eines Arbeitsvorgangs durch Gesang das gegenseitige Verhältnis von Körperbewegung und Liedertext in manchen Fällen so gestaltet haben (z. B. bei dem lesbischen Mühlenliedchen). Aber der bloße Bewegungsrhythmus und der Sprachrhythmus sind doch durch eine zu große Kluft von einander geschieden, als daß man den einen unmittelbar aus dem anderen entstanden denken könnte. Vielmehr ist eine Brücke

1) Vgl. auch Grosse a. a. O., S. 225.

zwischen ihnen zu suchen, und wir finden diese in den im zweiten Kapitel (S. 25) schon erwähnten Tönen, welche viele Arbeiten bei der Berührung des Werkzeugs oder Körpergliedes mit dem Stoffe von selbst ergeben. Die Wirkung dieser Arbeitsgeräusche, soweit sie rhythmischen Verlauf von sich aus haben oder durch das Zusammenwirken mehrerer Arbeiter erhalten, ist zweifellos eine musikalische. Sie regen unwillkürlich zur vokalen Nachahmung an, wie wir noch an unseren Kinderliedern beobachten können, welche das Klappern der Dreschflegel und die verschiedenen Handwerksgeräusche in Worten nachbilden[1]), ebenso aber auch an den volkstümlichen Texten, welche in manchen Gegenden dem Klange desjenigen Musikinstrumentes untergelegt werden, das in seiner Wirkung den Arbeitsgeräuschen am meisten verwandt ist, der Trommel[2]). Ähnlich werden wir uns auch die Anregung denken müssen, welche von den Tonrhythmen vielgeübter Arbeiten ausgegangen ist und den Naturmenschen veranlaßt hat, sie mit der Stimme nachzubilden, und es wird nun nur

---

1) Zahlreiche Beispiele bei Böhme, Deutsches Kinderlied und Kinderspiel, S. 229 ff. Vgl. oben S. 110.

2) Bei Böhme a. a. O., S. 233 ff. und Erk-Böhme, Deutscher Liederhort III, S. 597, sind Proben mitgeteilt, von denen folgende hier Abdruck verdienen:

1. Österreichischer Zapfenstreich.

Gehts ham, gehts ham, ihr Lumpenhund,
Ihr freßt dem Kaiser 's Brot umsunst!
Gehts ham, gehts ham, gehts ham!

2. Preußischer Zapfenstreich.

Putzt mir nicht mit Hammerschlag,
Putzt mir nicht mit Sand!
Mit Kreide, mit Kreide!
Sonst kommt der Herr Sergeant!

noch darauf ankommen, solche Tonrhythmen nachzuweisen, deren einfachste Glieder den gewöhnlichsten Maßen der Verse entsprechen. Wir können dies hier nur in allgemeinster Weise thun.

Alle Arbeit beginnt mit dem Gebrauch der menschlichen Gliedmaßen, der Arme und Beine, bez. Hände und Füße, die sich, wie wir wissen, schon von Natur rhythmisch bewegen. Und zwar gebraucht der nackte, waffen- und werkzeuglose Mensch fast ebenso häufig die Füße zu seiner Arbeit, als die Hände, weil er bei jenen die ganze Schwere des Körpers die Muskelkraft des Beines verstärken lassen kann. Ich erinnere an die Häufigkeit des Stampfens oder Tretens bei älteren Arbeitsprozessen: das Treten der Wäsche in der Grube bei Homer, das Stampfen der Ähren beim Dreschen, der Tücher beim Walken, der Felle beim Gerben, der Trauben beim Keltern, das Kneten des Teiges mit den Füßen beim Backen, des Thones bei der Arbeit des Töpfers, des Lehmes beim Ziegelstreichen.[1])

Die ersten Werkzeuge sind Stein und Keule, jener zum Schlagen, Reiben und Stoßen, diese bald als Schlägel,

---

3. Französischer Appell.
Kam'rad komm, Kam'rad komm!
Kam'rad komm mit Sack und Pack!
Kommst du nicht, so hol ich dich,
So kommst du in Prison.

Vergl. auch das berühmte Trommellied der deutschen Landsknechte über die Schlacht bei Pavia: Vilmar, Handbüchlein für Freunde des deutschen Volksliedes (2. Aufl. Marburg 1868), S. 45 f. u. Wolfram, Nass. Volkslieder, Nr. 19.

1) „Jeder regt nicht nur die fleißigen Hände, sondern häufig auch die Füße, die früh gelernt haben das Werk der Hände zu unterstützen." Jagor, Ostindisches Handwerk und Gewerbe, S. 9. Viele Beispiele bei Andree, „Der Fuß als Greiforgan" in s. „Ethnogr. Parallelen u. Vergleichen" (Lpz. 1889), S. 228 ff.

bald als Stampfe dienend. Zwei Steine, von denen einer auf dem andern mit pressender Kraft bewegt wird, geben die älteste Form der Mühle, ein festliegender in Verbindung mit einem beweglichen Steine Amboß und Hammer, die Keule in Verbindung mit einem ausgehöhlten Stück Baumstamm oder einem vertieften Steine den Mörser, das Hauptgerät des primitiven Haushalts.

So gelangen wir zu den Grundformen der Arbeitsbewegung: Schlagen, Stampfen, pressendes Reiben (Schaben, Schleifen, Quetschen). Nur die zwei ersteren sind in ihrem Zeitmaß durch den kurz abgebrochenen Schall, den sie erzeugen, und durch den räumlichen Verlauf der Bewegung scharf genug abgegrenzt, um bei ihrer rhythmischen Gestaltung von selbst eine musikalische Wirkung zu erzeugen. Kommt hier die menschliche Stimme hinzu, so braucht sie in Hebung und Senkung, in Dehnung und Kürzung des Lautes nur dem Schall der Arbeit selbst zu folgen oder ihn zu begleiten. Wir werden also unser Augenmerk auf diese Stampf- und Schlagrhythmen zu richten haben, und in der That finden wir hier leicht die einfachsten Metren der Alten wieder.

Der Jambus und Trochäus sind Stampfmaße: ein schwach und ein stark auftretender Fuß; der Spondeus ist ein Schlagmetrum, überall leicht zu erkennen, wo zwei Hände im Takte klopfen; Daktylus und Anapäst sind Hammermetren, noch heute in jeder Dorfschmiede zu beobachten, wo der Arbeiter einem Schlage auf das glühende Eisen zwei kurze Vor- oder Nachschläge auf den Amboß vorausgehen oder folgen läßt.[1]) Der Schmied nennt das „den Hammer singen lassen“. Endlich kann man, wenn man

1) Es ergiebt sich von selbst, daß, wenn diese Vor- oder Nachschläge einmal unterlassen werden, ebenfalls der Spondeus, bez. Molossus herauskommen muß.

noch weiter gehen will, die drei Päonischen Füße auf jeder Dreschtenne oder auf den Straßen unserer Städte beobachten, wo immer drei Steintreiber mit Handrammen im Takt die Pflastersteine einstampfen. Je nach der verschiedenen Kraftaufwendung der Einzelnen, bez. der Fallhöhe der eisernen Rammen kommt bald der Creticus, bald der Bacchius, bald der Antibacchius zu stande.

Soviel bloß zur Veranschaulichung. Es soll mit dieser Darstellung nicht gesagt werden, daß die betreffenden Metren gerade so entstanden sein müßten und nicht auch aus anderen ähnlichen Arbeitsvorgängen, bez. -Geräuschen entstanden sein könnten. Jedenfalls dürfte es sich lohnen, wenn von kundiger Seite dieser Weg einmal weiter verfolgt würde. Nur darf man nicht erwarten, daß sich auf demselben sofort alle Rätsel der antiken oder irgend einer anderen Metrik lösen werden. Man darf hier eben nicht vergessen, daß alle ältere Poesie nur gesangsweise vorgetragen wurde, wobei das Sprachmaterial nur zu leicht vergewaltigt wurde, daß aber die Verskunst, einmal vorhanden, ihre eigenen Bahnen verfolgt, sobald das Gedicht von Musik und Körperbewegung sich losgelöst hat und genügend selbständig geworden ist, um sein Sonderdasein zu führen.

Dieser Loslösungsprozeß ist an einzelnen Stellen seiner Bahn noch ziemlich gut zu erkennen. Aber er vollzieht sich viel langsamer, als man auf den ersten Blick anzunehmen geneigt sein wird; er vollzieht sich auch nicht bei allen Gattungen der Dichtung gleich leicht und vollständig. Am schwersten bei der dramatischen, die wir deshalb auch zuerst betrachten.

Erinnern wir uns zunächst wieder, daß bei der desultorischen Veranlagung des Naturmenschen für ihn eine scharfe Scheidung zwischen Arbeit und Spiel oder sonstiger

Thätigkeit nicht besteht, so werden wir verstehen, daß beide sehr leicht ineinander übergehen konnten. Die Malinke und Bambara im westlichen Sudan bearbeiten ihre Felder, wie die meisten Völker Afrikas, mit einer kurzstieligen Hacke. Alle stehen in einer Reihe, Männer und Frauen, tief herabgebückt, und munter schreitet so die Arbeit vom Morgen bis zum Abend voran, fast ohne Ruhepause. Die Frauen verlassen das Feld etwas früher als die Männer, um die Abendmahlzeit zu Hause zu bereiten. Kommen die Männer zurück, so gehen manchmal die Frauen ihnen entgegen, und alle zusammen ziehen singend, tanzend und mit den Händen den Takt schlagend in das Dorf ein, voraus ein paar Tamtam- und Flötenspieler.[1]) Ähnliche Scenen spielen sich überall bei der Rückkehr von der Jagd, vom Fischfang, von einem Kriegszug ab, und wie hier die Arbeit unmittelbar in Spiel, Gesang und Tanz ausläuft, so werden wir uns auch nicht wundern können, daß vielfach der Arbeitsgesang auf andere Lebensverhältnisse übertragen wird, daß er den Zwecken der geselligen Unterhaltung, der Festfeier, ja der Gottesverehrung dient.

Aber so fest ist noch der Zusammenhang zwischen Körperbewegung und gebundener Rede, daß das Lied nicht für sich bestehen kann. Es nimmt vielmehr die Arbeitsbewegungen mit sich, gestaltet ihre rhythmisch-künstlerische Seite weiter aus, während die wirtschaftlich-technische verkümmert, und so entstehen jene weitverbreiteten pantomimischen Tänze, deren beste man für wert hält, auch im Dienste der Götter verwendet zu werden.

So hatten die Neuseeländer nach der Erzählung des englischen Missionars J. L. Nicholas[2]) einen Gesang, den

---

1) Les Colonies françaises V, p. 305 f.

2) Reise nach u. in Neuseeland a. a. O., S. 46 f.

sie beim Pflanzen der Bataten zu singen pflegten. Dieser Gesang, berichtet er, „beschreibt die Verwüstung von einem sich erhebenden heftigen Ostwind. Dieser Wind vernichtet der armen Insulaner Bataten. Sie pflanzen sie von neuem, und da sie nun glücklicher damit sind, so äußern sie beim Ausnehmen derselben ihre Freude mit den Worten: Ah kiki! ah kiki! ah kiki! 'Esset nun zu! esset nun zu! esset nun zu!' welches der Schluß des Gesanges ist". Der Missionar fügt dann weiter hinzu, daß dieser Gesang auch bei allen Festen der Maori gesungen werde. „Gewöhnlich ist er (dann) von Tanz begleitet, und die Attituden und Bewegungen stellen das ganze Verfahren des Pflanzens sowohl als des Ausgrabens der Bataten vor." Ich teile hier den Text des Gesanges, wie ihn Nicholas wiedergiebt, mit:

Nr. 241.

Mārānghĭ tāhōw nārnăckăh ūteeăh
  mītūhŭ rŭhŭrŭ
Mȳtānghŏ hō wȳ ūteeăh nārtăckŏ thōwhȳ
  Nārtăckŏ thōwhȳ
He-āh-āh, ūteeăh-ūteeăh-ūteeăh,
Hē-āh-āh, cārmōthū
Hē-āh-āh cārmōthū
Hē-āh-āh tātăpĭ
Tārhāh tātăpăr-tātăpăr-tātăpăr.
Hē-āh-āh tēnnă tōnăh
  Hē-āh-āh
Kī-ē-ăh tēnnă tōnăh
Hē-āh-ăh-tēnnă tōnăh
Hē-āh-āh kīkī, hē-āh-āh kīkī
Ah-āh kīkī, āh kīkī, āh kīkī!

Wie man sieht, ist der Rhythmus ein außerordentlich wechselnder, stellenweise sehr bewegter, an die verschiedenen Arbeitsverrichtungen von der Saat bis zur Ernte der Lieb-

lingsfrucht sich anschmiegender. Ein anderer ähnlicher Gesang schildert einen Mann, der ein Boot baut, von den Feinden dabei überrascht, verfolgt und erschlagen wird. Er ist reines Tanzlied, scheint aber ursprünglich auch ein Arbeitsgesang der Bootzimmerer gewesen zu sein. In beiden Fällen kommen zur spielenden Wiedergabe der Arbeitsvorgänge im Tanze noch andere dramatische Momente, und man erkennt leicht die Anfänge des Weges, der zur Ausbildung einer eigentlichen dramatischen Dichtung führen kann.

Noch einfacher gestaltet sich die Übertragung solcher Arbeitsgesänge in den Kultus da, wo die Arbeit sich auf einem Gebiete bewegt, das einer bestimmten Gottheit heilig ist. Es kann dann nicht fehlen, daß diese Gottheit in den Liedern, die zur täglichen Arbeit gesungen werden, genannt und gepriesen wird. Aber auch umgekehrt wird die Arbeit selbst, die man im gewöhnlichen Leben zur Notdurft und im Schweiße seines Angesichts verrichtet, in festlicher Aufführung zu Ehren des Gottes symbolisch wiederholt und mit ihr der sie begleitende Gesang, wobei der letztere allmählich die Kunstform annimmt. So ist jenes altgriechische Schnitterlied mit dem Refrain

πλεῖστον οὖλον ἵει, οὖλον ἵει

geradezu zu einem Hymnus auf Demeter ausgestaltet worden[1]), und eine ähnliche Übertragung scheint bei den Festen der ackerbauenden Indianer stattgefunden zu haben. „Das Erntefest der Irokesen wird alljährlich zur Zeit des Reifwerdens des Mais wiederholt. Es sind im ganzen 89 Lieder, die von zwei Sängern und stets in derselben Ordnung gesungen werden. Die Aufführung dauert 3½—4 Stunden mit einer längeren Pause und trägt einen gottesdienst-

1) Athen. XIV, p. 618d.

lichen Charakter."[1]) Die Feste, welche sich an die verschiedenen Arbeiten des Ackerbaus anknüpfen, sind ein Gemeingut aller Völker[2]); feierliche Aufzüge, mimischer Tanz und Gesang sind ihnen gemeinsam und geben Gelegenheit zu symbolischer Wiederholung jener Arbeiten und der ihnen eigenen Gesänge, die so von selbst zu Kultgesängen werden.[3])

Aber außer dieser symbolischen Wiedergabe alltäglicher Arbeiten erfordert der Dienst der Götter noch andere, die ihm eigens gewidmet sind. Man braucht nur an das Weben des Peplos der Pallas Athene durch attische Jungfrauen zu denken, an das Mahlen des Mehls zu den Opferkuchen und ähnliches[4]), wobei rhythmische Bewegung[5]) und Gesang eine Hauptrolle spielten. Viel reicher noch ist dieses Element im indischen Kultus[6]) entwickelt. Ich erinnere hier nur an die Somalieder des Rig-Veda, welche das ganze Arbeitsverfahren vom Sammeln des Krauts bis zum Stoßen und Auspressen desselben begleiten. So wird z. B. (I, 28) der Mörser angeredet:

---

1) Th. Baker, Über die Musik der nordamerikanischen Wilden (Leipzig 1882), S. 59.

2) Vgl. Mannhardt, Mythologische Forschungen, Kap. I. (Lityerses). Preller, Griech. Mythologie I, S. 601. Röm. Myth., S. 406 f. Ratzel, Völkerkunde I, 296. 394. 571.

3) Man vergleiche die Aussagen der Alten über die Entstehung der bukolischen Dichtung: Bucolici Graeci ed. Ahrens, p. 1 sq.

4) Vgl. z. B. Aristoph. Lysistr. 641 ff.

5) Deren gedenkt z. B. mit Bezug auf das Mahlen des Opfermehls ein frgm. adesp. Anthol., S. 1047, Nr. 21 (Bergk):

καὶ παχυσκελὴς ἀλετρὶς πρὸς μύλην κινουμένη.

6) Vgl. Hillebrandt, Das altindische Neu- und Vollmondsopfer, Jena 1879. Schwab, Das altindische Tieropfer, Erlangen 1886.

Wenn du in jedem Hause auch,
O Mörserchen, wirst angeschirrt,
So töne doch am hellsten hier,
Gleichwie der Sieger Paukenschlag.

Und dir, o Mörserkeule, weht
Der Wind vor deinem Angesicht;
Dem Indra presse nun zum Trunk
Den Soma aus, o Mörser du!

Und darauf die beiden Preßplatten:

Die opfernd reichlich Kraft verleihn,
Sie sperren weit den Rachen auf,
Wie Rosse, welche Kräuter kau'n.

Ihr Bretter, presset beide heut'
Dem Indra süßen Somasaft,
Durch hohe Presser ihr erhöht!

Nimm, was noch in der Schale bleibt,
Den Soma gieße auf das Sieb,
Und bring ihn in den Lederschlauch! [1])

Wie man sieht, folgt das Lied genau den einzelnen Arbeitsverrichtungen, die sich bei der heiligen Handlung ergaben, und das Gleiche läßt sich bei den Agni-Liedern beobachten, wo die Erzeugung des Reibfeuers und das ganze Opfer-Ritual in seinem Verlaufe anschaulich geschildert wird.

Und so scheint ein großer Teil der religiösen Dichtung sich ursprünglich eng an die rituellen Bewegungen angeschlossen zu haben, welche der Dienst der Götter erforderte, an die „Arbeit" der Priester und Kultgenossen; ja rhythmische Bewegung des Körpers und begleitender Gesang verschmelzen auf dieser Stufe der Entwicklung so sehr in eins, daß sie bei den Griechen mit einem Worte (μολπή)

1) Nach der Übersetzung von H. Graßmann II, S. 28.

ausgedrückt werden.[1]) Die große Rolle, welche der Tanz und der feierliche Taktschritt in ihrem älteren Kultus spielte, die mancherlei symbolischen, von Chorgesängen begleiteten Handlungen, welche nicht bloß den Dienst der Demeter, sondern auch den des Dionysos kennzeichneten, brauchen hier nicht weiter geschildert zu werden. Aber daran muß erinnert werden, daß vielfach im täglichen Leben Arbeit und Kultus fast unmerklich ineinander übergingen. Am schönsten ist dies in der Homerischen Erzählung von der Weinlese ausgedrückt, die auf dem Schilde des Achilleus abgebildet war: ein Fußpfad führt zu dem Rebgarten; darauf tragen muntere Jungfrauen und Jünglinge die süße Frucht in geflochtenen Körben, in ihrer Mitte ein Knabe, der die Phorminx spielt und dazu mit zarter Stimme ein schönes Linoslied singt; „jene aber folgen im Tanzschritt, alle zugleich mit den Füßen stampfend, unter Gesang und Jauchzen.“[2])

Fast alle Arbeiten, welche mit dem Weinbau in Beziehung stehen, haben ihre besonderen Lieder bei den Alten[3]), und viele gewiß auch ihren eignen Rhythmus, sodaß Tibull in doppeltem Sinne Recht haben dürfte, wenn er vom Weine sagt[4]):

> Ille liquor docuit voces inflectere cantu,
> Movit et ad certos nescia membra modos.

Die bekannteste dieser Arbeiten ist das Treten der gelesenen Trauben in der Kelterkufe (vgl. oben S. 50 und

---

1) K. O. Müller, Gesch. der griech. Litteratur I, S. 37. Vgl. das attische Priestergeschlecht der Eumolpiden: Preller a. a. O. I, 615 und oben S. 296.

2) Il. 18, 561—572.

3) Reiche Stellensammlung bei Magerstedt, Der Weinbau der Römer (Bilder aus der röm. Landw.), S. 183 ff.

4) El. I, 7, 37 f.

119ff.). Israeliten wie Griechen und Römer kannten dazu gehörige Lieder.

Τὸν μελανόχρωτα βότρυν
ταλάροις φέροντες ἄνδρες
μετὰ παρθένων ἐπ' ὤμων,
κατὰ ληνὸν δὲ βαλόντες,
μόνον ἄρσενες πατοῦσιν
σταφυλήν, λύοντες οἶνον,
μέγα τὸν θεὸν κροτοῦντες
ἐπιληνίοισιν ὕμνοις,
ἐρατὸν πίθοις ὁρῶντες
νέον ἐς ζέοντα Βάκχον· κτλ.[1])

Das laute Stampfen der Keltertreter erscheint dem Dichter hier geradezu als ein Preisen des Gottes neben ihren Gesängen, von deren mutwilligem Inhalt die weiter folgenden Verse eine Vorstellung geben. Man wird zugeben müssen, daß es hier einen Unterschied zwischen der unter lautem Gesang sich rhythmisch vollziehenden Tagesarbeit und der symbolischen Darstellung derselben bei der Festfeier des Dionysos kaum noch giebt.[2]) Als Vermittler

---

1) Anacreont. 58 (Bergk, S. 833).

2) Es ist uns bei Athen. V, S. 199ᵃ die Schilderung eines Festzugs erhalten, welchen Ptolemaios Philadelphos in Alexandria veranstaltete. Dort heißt es u. a.: ἑξῆς εἵλκετο ἄλλη τετράκυκλος μῆκος πηχῶν εἴκοσι, πλάτος ἑκκαίδεκα, ὑπὸ ἀνδρῶν τριακοσίων· ἐφ' ἧς κατεσκεύαστο ληνὸς πηχῶν εἴκοσι τεσσάρων, πλάτος πεντεκαίδεκα, πλήρης σταφυλῆς. ἐπάτουν δὲ ἑξήκοντα σάτυροι πρὸς αὐλὸν ᾄδοντες μέλος ἐπιλήνιον· ἐφειστήκει δ' αὐτοῖς σειληνός κτλ. — Vgl. L. Schneller, Kennst du das Land? (Palästina), 10. Aufl., S. 124: „Das Traubentreten gestaltete sich zu einem förmlichen Reigentanz, und in demselben Rhythmus, den die Füße auf die Trauben traten, sangen sie springend den fröhlichen Chorgesang, dessen Takt außer mit den Füßen wohl auch mit Cymbel, Tamburin und Triangel geschlagen wurde." — Schneller giebt S. 163ff. auch eine geist-

zwischen beiden tritt auch hier der Tanz ein, von dem sich die Fußarbeit der Keltertreter ja kaum unterscheidet.[1])

Einmal in die höhere Lebenssphäre der Festverherrlichung eingetreten, erfährt das natürlich aus der Arbeit erwachsene Dreigebilde von Körperbewegung, Musik und Dichtung eine rein künstlerische Ausgestaltung. Diese zeigt sich wohl zunächst in der reicheren Figuration der Körperbewegungen, dann in der gehaltvolleren Art der Liedertexte und ihrer Melodien. Schließlich wird das, was früher die bloße Nachahmung einer Arbeitsverrichtung war, zur Darstellung eines ganzen Menschenschicksals, das die bloße Mimik des tanzenden Chores nicht mehr völlig zu veranschaulichen vermag. Es tritt der Schauspieler hinzu, oder vielleicht richtiger gesagt: der Vorsänger wird zum Schauspieler, und so entsteht das attische Drama. Immer aber bleiben in ihm die Chöre der Hauptbestandteil der Tragödie und Komödie, wenn auch ihre Tänze und Lieder sich differenzieren.[2])

Wer die ältere Geschichte des antiken Dramas verstehen will, wird die mimischen Tänze der heutigen Naturvölker oder das Theaterwesen der Ostasiaten studieren müssen. Auf Schritt und Tritt wird er sich auf die rhythmisierte Körperbewegung zurückgeführt sehen, die an Arbeitsvorgänge anknüpft; ja, wenn wir einer Versicherung

---

volle Skizze über die Entwicklung der hebräischen Musik und Metrik, die in allem Wesentlichen mit den in diesem Kapitel ausgeführten Gedanken übereinstimmt.

1) Longus, Past. II, 36 erwähnt die ἐπιλήνιος ὄρχησις der Hirten und Bauern; Seneca Ep. 15, 4 spricht von dem saltus saliaris aut fullonius, findet also, daß die Bewegungen bei dem altehrwürdigen tripudium der Salier mit den Arbeitsbewegungen der Walker identisch sind.

2) Vgl. K. O. Müller, Gesch. d. griech. Litteratur II, S. 29 ff.

des Livius[1]) trauen dürfen, so wäre auch die altitalische Komödie aus tuskischen Tänzen entsprungen, die zuerst bloß mit Flötenbegleitung, aber ohne Text aufgeführt wurden und mit denen später die römischen Saat- und Erntegesänge verbunden worden wären.[2]) Wir hätten dann hier das erste Beispiel einer zeitweisen Loslösung des Gesanges von der Körperbewegung und könnten uns dadurch belehren lassen, daß das Drama in erster Linie ein mimisches, nicht ein poetisches Gebilde ist.

Aber die Nachricht des Livius ist unsicher, und so wird im Ganzen festzuhalten sein, daß die dramatische

---

1) VII, 2.

2) Auf alle Fälle knüpft die Entstehung des nationalrömischen Dramas an ländliche Feste und Aufführungen an. Vgl. Teuffel, Gesch. d. röm. Litteratur § 3—9. Ribbeck, Gesch. d. röm. Dichtung, I, S. 8 ff. Die römischen Dichter (vgl. Tibull I, 51 ff., Lucret. V, 1390 ff., Hor. Ep. II, 1, 140 ff.) betrachteten es als ausgemacht, daß alle Poesie zuerst bei den Bauern und Hirten entstanden sei. — Von den mancherlei Vermutungen, die über das älteste römische Versmaß und die Entstehung seines Namens (versus Saturnius) vorgebracht worden sind, scheint mir die schon von den Alten vertretene, welche es mit dem Saatgott Saturnus in Verbindung bringt, allein haltbar. Vielleicht ist versus Saturnius nicht sowohl der Vers des Saatgottes, als der Vers des Säers. Daß das Kornsäen eine rhythmische Arbeit ist, weiß schon Plinius, N. H. XVIII, 54, und er schreibt geradezu vor, daß die Hand mit dem Schritte des rechten Fußes gleiches Zeitmaß beobachte, oder, wie man bei uns sagt, über das rechte Bein werfe. Während also die erste Bewegung des Sämanns darin besteht, daß der linke Fuß antritt und die rechte Hand in den Sack greift, hat er bei der zweiten gleichzeitig mit dem rechten Fuß vorzuschreiten und den Samen auszuwerfen. Dies bedingt ein stärkeres Auftreten des rechten Fußes. Das alles würde mit dem Metrum

⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏓ | ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏓

vortrefflich stimmen. Noch heute wird in Italien beim Säen gesungen.

Dichtung alle drei Elemente der rhythmischen gesangbegleiteten Arbeit zunächst künstlerisch weitergebildet hat. Daß ihre Trennung erst in historischer Zeit sich vollzogen hat, ist bekannt. Vollständig ist sie nie durchgeführt worden. Ja wir haben in dem Musikdrama Richard Wagners eine Wiederanknüpfung an die ältesten Stadien dieser Entwicklung erlebt, die auch darin sich als „Renaissance" zu erkennen giebt, daß sie rhythmische Gestaltung der Bewegungen der Schauspieler-Sänger verlangt.

Etwas anders vollzieht sich die Verselbständigung der lyrischen und der epischen Dichtung. Da die älteren Arbeitsgesänge keinen feststehenden Text haben, sondern je nach Zeit und Gelegenheit improvisiert werden, so kann das Gedicht selbst auch zunächst noch keine selbständige Existenz gewinnen. Vielmehr ist es der musikalische Teil des alten Arbeitsprozesses, der erst zu einem Sonderdasein gelangt: die Melodie. Eine solche textlose Melodie verzeichnet z. B. Hagen[1]) aus Upolu mit der Bemerkung: „Der Text des Gesanges wird improvisiert und bezieht sich auf jüngst stattgefundene Ereignisse." Es ist also auch bei dieser freigewordenen Melodie das Wort mit der Weise durchaus nicht solidarisch, und das ist lange so geblieben. Spuren dieses Zustandes finden sich sogar noch bei vielen unserer älteren Volkslieder, die „nach bekannter Melodie" gedichtet sind.

Mit der Feststellung dieser Thatsache sehen wir uns unversehens vor eine neue Aufgabe gestellt. Denn nun ist es unmöglich, dem ewig wandelbaren Teile der alten dreigliedrigen Verbindung, der Dichtung, für sich nachzugehen. Es wird vielmehr notwendig, uns zuvörderst an das einzig Festbleibende, die Melodie, zu halten, und

1) a. a. O., Taf. XI, 5 und S. 24.

damit stehen wir vor der Frage nach der Entstehung der Musik. Bei ihrer Beantwortung kann ich mich sehr kurz fassen.[1])

Wir wissen bereits, daß die Geräusche vieler rhythmisch verlaufenden Arbeiten von sich aus musikalisch wirken. Ebenso steht vollkommen fest, daß die Naturvölker an der Musik allein den Rhythmus schätzen, während sie für die verschiedene Tonhöhe und für Harmonie keine Empfindung haben.[2]) Um also in ihrem Sinne jene Arbeitsgeräusche zur Höhe von Kunstgebilden zu erheben, kam es offenbar nur darauf an, die Töne, welche das Werkzeug bei der Berührung mit dem Stoffe abgab, zu verstärken und zu veredeln, ihren Rhythmus mannigfaltiger und dem Gefühlsausdruck angemessener zu gestalten.

Natürlich mußten zu diesem Zwecke die Arbeitswerkzeuge, zu welchen wir auch die Waffen zu rechnen haben, sich differenzieren. Es mußten ähnliche Vorrichtungen, wie sie bei der Arbeit bestanden, hergestellt und dabei versucht werden, die Schallwirkung nach Tonstärke und Klangfarbe zu vervollkommnen. Es lag nahe, daß man sich dabei in erster Linie an die Schlagrhythmen und Schlagwerkzeuge hielt, bei denen die erstrebte Art der musikalischen Wirkung am ausgesprochensten hervortritt und bei denen überdies der Spielmann ähnliche rhythmische Körperbewegungen auszuführen hat, wie bei der Arbeit. So entstanden aus Arbeitsinstrumenten Musikinstrumente, und es ist außerordentlich bezeichnend, daß unter ihnen die mehr rhythmischen als tonischen Schlaginstrumente am frühesten auftreten und noch heute bei den Naturvölkern

---

1) Dies um so mehr, als ich bezüglich der seitherigen Ansichten auf das betreffende Kapitel bei Grosse, Anfänge der Kunst, S. 265 ff., verweisen kann.

2) Grosse a. a. O., S. 270 f.

am weitesten verbreitet und am beliebtesten sind. So vor allem Trommel und Pauke, Gong und Tamtam, Schallhölzer und -Stöcke, Klappern und Rasseln der verschiedensten Art.[1]) Die Trommel, bez. Pauke ist für manche Naturvölker das einzige musikalische Instrument geblieben; sie muß deshalb auch bei der Frage nach der Entstehung der Musik vor allen andern Instrumenten ins Auge gefaßt werden. Aber gerade bei ihr kann der hier angenommene Zusammenhang nicht einen Augenblick zweifelhaft sein; denn sie trägt in ihrer Form die Spuren ihres Ursprungs noch deutlich an sich. Sie ist nichts anderes als der mit einem Fell überspannte Getreidemörser, dessen weite Verbreitung über die bewohnte Erde wir bereits kennen gelernt haben, bei einzelnen Völkern auch ein ähnlich vorgerichteter Topf.[2]) Die primitiven Saiteninstrumente sind

---

1) Über die Musikinstrumente der Naturvölker findet man manches bei Ratzel, Völkerkunde I, 80. 179 ff. 205 f. 369 f. 418 f. 464. 466. 636. 687 f., einiges auch bei Grosse a. a. O., S. 274 ff. Letzterer faßt S. 277 die charakteristischen Züge der primitiven Musik folgendermaßen zusammen: „Auf der untersten Kulturstufe überwiegt die Vocalmusik über die Instrumentalmusik. Beide bewegen sich nur in kurzen einstimmigen Melodien. Polyphonie und Symphonie sind unbekannt. Von den beiden Faktoren der Melodie ist der Rhythmus vorherrschend entwickelt, während die Harmonie sehr mangelhaft ausgebildet ist. In dieser letzten Beziehung unterscheiden sich die primitiven Melodien von den unseren — abgesehen von der Verschiedenheit der Intervalle — erstens durch die geringe Mannigfaltigkeit der Töne und zweitens durch das Schwanken der Tonhöhe."

2) So bei den Nilschiffern die Darabukka: Junker's Reisen in Afrika I, S. 175, Anm. 2. Die Trommel der Bassutos n'est autre chose, qu'une calebasse ou un pot d'argile recouvert d'une peau fortement tendue: Casalis a. a. O., p. 156. — Abbildungen und weitere Beispiele jetzt bei Frobenius, Aus den Flegeljahren der Menschheit (Hannover 1901), S. 62 ff.

dem Bogen nachgebildet, der bekanntlich nicht bloß als Waffe sondern auch als eigentliches Werkzeug gebraucht wird. Sie sind, soweit ich sehe, überall ursprünglich ebenfalls Schlaginstrumente — ich erinnere an das Plektron der Griechen —; das Reißen der Saiten und das Streichen derselben sind offenbar spätere Erfindungen.[1]) Die Blasinstrumente scheinen durchweg jüngeren Ursprungs zu sein. Übrigens treten sie bei den Naturvölkern sehr zurück; am häufigsten sind die vorzugsweise rhythmisch wirkende Flöte und die Rohrpfeife. Bei den alten Griechen noch war bekanntlich die Flöte in erster Linie Taktierungs- und Begleitungsinstrument.[2])

Man darf natürlich nicht erwarten, auf dem hier angedeuteten Wege die Entstehung sämtlicher Arten von Musikinstrumenten zu erklären. Einmal von der Arbeit emanzipiert, kann die Musik auch in der Wahl ihrer technischen Mittel freier verfahren, und bei den europäischen

---

1) Anderer Ansicht scheint E. B. Tylor, Einleitung in das Studium der Anthropologie und Civilisation, übers. von G. Siebert, S. 352 f. — Eine Übergangsstufe zwischen Arbeits- und Musikinstrument scheint die Pukuta der Mincopies (oben S. 52) zu bezeichnen.

2) Nachträglich finde ich die hier vorgetragene Ansicht über die Entstehung der Musik schon in dem griechischen Mythos von den Daktylen ausgesprochen, die man „für die Erfinder des musikalischen Klangs und des Taktes hielt, wozu die Kunst der Schmiede von selbst Anleitung gab, daher die Daktylen für die Lehrer des Paris in der Musik galten". Preller, Gr. Mythol. 1, 519. — Wie sehr die Schlaginstrumente bei den Griechen den ganzen Charakter der Musik bestimmten, zeigt der Gebrauch der Wörter κρούειν (= κόπτειν) und κροῦσις für musizieren überhaupt. Man sagte κρούειν αὐλόν, κρέμβαλον, φόρμιγγα, κιθάραν. λύραν ꝛc. und nannte jedes auf einem Instrumente vorgetragene Tonstück κροῦμα oder κροῦσμα, z. B. κρούματα τὰ ἐν αὐλητικῇ, σαλπιστικά bei Poll. 7, 88. 4, 84.

Kulturvölkern blickt sie ja auf eine Entwicklung von mehreren Jahrtausenden zurück. Nur die erste Loslösung von der Arbeit sollte gezeigt werden, und wenn wir den dafür gefundenen Weg weiter verfolgen, so erkennen wir leicht, daß mit der Umgestaltung des Arbeitsgeräts zum Musikinstrument noch lange keine selbständige Instrumentalmusik gegeben war. Denn einerseits ergeben die bloßen Schlaginstrumente keine volle ästhetische Wirkung, andererseits war damit, daß die alten Arbeitsmelodien keinen festen Wortinhalt hatten, nicht gesagt, daß sie nunmehr ohne Wortbegleitung überhaupt zum künstlerischen Vortrag gelangen konnten. Der Gesang bleibt vielmehr nach wie vor die Grundlage des neuen Kunstgebildes; die mit eigens dafür geschaffenen Werkzeugen hervorgebrachte Musik weist ihm Maß und Gang an; aber diesen empfängt sie doch selbst wieder nur von den rhythmischen Armbewegungen, welche nötig sind, die Instrumente zu schlagen, und überdies begleitet beide auch noch die durch den Tanz in das Gebiet der Kunst erhobene taktmäßige Körperbewegung, die mit den Armbewegungen der Spielleute korrespondiert und mit diesen die Ursache des das Ganze zusammenhaltenden Rhythmus wird.

Am deutlichsten ist dies in der Entwicklung der Lyrik zu erkennen. Ihre Sondergeschichte beginnt überall, wo wir sie weit genug zurückverfolgen können, mit der volkstümlichen Form des Tanzliedes, das sich aus der dritten Gattung unsrer Arbeitslieder entwickelt hat, zunächst so, daß die Körperbewegungen der Tanzenden und das begleitende Musikinstrument den Rhythmus ergeben, dem der aus dem Stegreif hinzugefügte Liedertext zu folgen hat.[1]) Die Bewegungen der Stimmen empfangen ihr Maß

1) Beispiele solcher Improvisation beim Tanze, Talvj a. a. O., S. 60 f. und namentlich in der reichen Sammlung von Joest,

von den Bewegungen des Körpers und werden aufs innigste mit ihnen verflochten.[1]) Nicht selten wird schon auf dieser Stufe die Ausübung des Tanzes zu einem Berufe, und damit ist weiter gegeben, daß die Erfindung neuer Tanzweisen und Liedertexte an einzelne übergeht. Die zweite Stufe der Entwicklung zeigt uns den vom Tanze abgelösten musikbegleiteten Gesang. Der musikalische Sinn hat sich inzwischen genugsam entwickelt, um selbständig die Überlieferung vorhandener und die Schaffung neuer Melodien zu bewerkstelligen. Aber das Wort ist mit der Weise noch aufs engste verbunden, jedoch so, daß die letztere den festeren Bestandteil ausmacht. Sie wird durch ein Instrument angegeben, oder es wird wenigstens mit den Händen der Takt zu dem Gesange geschlagen. Die Gabe der Improvisation ist noch immer sehr rege.[2]) Sänger und Dichter sind also noch eine Person; aber nur den begnadeten unter ihnen gelingt die Erfindung eigner Melodien. Die dritte Stufe beginnt mit dem Wegfallen der musikalischen Begleitung. Die lyrische Dichtung bringt immer noch Lieder hervor; aber sie werden von einzelnen zu bekannten Melodien gedichtet und gehen dann in den allgemeinen Gebrauch über. Es ist die Periode des Volksliedes in dem Sinne, in welchem dieser Ausdruck gewöhn-

---

Intern. Archiv f. Ethnogr. V. — Vgl. auch Passarge, Adamaua, S. 476: „Die Haussa und Fulbe Adamaua's hatten je eine Melodie, welche sie stundenlang mit großer Ausdauer sangen. Der improvisierte Text war dabei die Hauptsache". Die beiden nationalen Tanzmelodien sind a. a. O., S. 477 mitgeteilt.

1) Über den Tanz der Buschmänner, Ratzel, Völkerkunde I, S. 688.

2) Beispiele bei Talvj a. a. O. aus Indien S. 18, Afghanistan S. 25. 41, Persien S. 26; aus Tibet: Landor a. a. O., S. 91; aus dem Sudan: R. Semon, Mitt. d. afrikan. Gesellschaft in Deutschland V, S. 31.

lich verstanden wird. Erst die vierte Stufe ergiebt die eigentliche lyrische Kunstpoesie; es vollzieht sich eine Scheidung: auf der einen Seite entsteht das reine (melodienlose, bloß auf dem Wortrhythmus beruhende) Gedicht, die „gebundene Rede“, auf der andern die reine (der Worterklärung entwachsene Instrumental-)Musik.[1]) Damit trennt sich vom Dichter der Komponist und von beiden oft wieder der Rezitator und der ausübende Musiker. Die Arbeitsteilung wird so weit geführt als möglich. Mit der Sonderexistenz von lyrischer Poesie und Musik ist die Möglichkeit auch einer Sonderentwicklung beider gegeben; jede vervollkommnet für sich ihre Technik und nutzt die ihr eigentümlichen Mittel aufs äußerste aus; schließlich gelangen sie zu Gestaltungen, welche kaum mehr die frühere Gemeinschaft ahnen lassen.

Minder deutlich ist der Entwicklungsgang der epischen Poesie zu erkennen. Zwar haben sich in den im vierten und fünften Kapitel mitgeteilten Arbeitsgesängen Beispiele erzählender Dichtung nachweisen lassen. Ein chinesisches Weberinnenlied, das sogar in seinen Eingangsworten den Ton des Weberschiffchens nachahmt, berichtet von den

---

1) Die ganze vierstufige Entwicklung ist in typischer Weise in der Geschichte der griechischen Lyrik zu erkennen. Die erste Stufe wird durch die chorische Dichtung repräsentiert mit ihren Hymnen, Paianen, Dithyramben, Prosodien, Parthenien, Hyporchemen u. s. w., welche sich alle den rhythmischen Forderungen des Reigentanzes anpassen. Daneben als Repräsentantin der zweiten Stufe die melische Lyrik, die bloß unter Musikbegleitung gesungen wird. Beide gelangen bei den Griechen früh zur Kunstform, während sie anderwärts nur in volkstümlicher Weise sich ausgestalten. Es folgt in der Entwicklung das bloß gesungene Lied (ohne Begleitung) und weiterhin auf der einen Seite die selbständige Musik (ψιλὴ αὔλησις, ψιλὴ κιθάρισις), auf der andern die bloß gesprochene Dichtung (ψιλὴ ποίησις).

Thaten einer kriegerischen Jungfrau[1]); auf den Faröern singt man die Heldenlieder in den Spinnstuben und zum Reigentanze[2]), und ähnliches finden wir auch bei den Alten.[3]) Aber bis zur Stufe des Tanzliedes läßt sich von einer epischen Dichtung eigentlich nicht sprechen, oder vielmehr ihre Entwicklung fällt bis dahin mit derjenigen des Dramas zusammen. Dann trennen sich ihre Wege. Das Drama bildet das orchestisch-mimetische Element weiter aus; das Epos streift dieses allmählich ab. Wo uns die sogenannten Heldenlieder zuerst als eine besondere Gattung entgegentreten, werden sie nur noch gesungen (ἀοιδή bei Homer), und zwar in der Regel unter Begleitung eines Musikinstruments (z. B. der Phorminx bei Homer, der Gusla bei den Südslaven, der Balalaika bei den Kirgisen), oft vom ganzen Stamme in der Weise der Volkslieder, nicht selten aber auch von berufsmäßigen Sängern, die um Lohn ihr Gewerbe üben.[4]) Sie sind aber auch

1) Talvj a. a. O., S. 38 ff. — Vgl. oben S. 70. 83. Anm. 2 S. 153 ff.

2) Vgl. oben S. 308 und Hammershaimb's Faerøsk Anthologie (1891) I, S. 42 f. Ztschr. d. Ver. f. Volkskunde III (1893), S. 292.

3) Vgl. oben S. 87 und Bergk, Griech. Litteraturgeschichte I, S. 349.

4) Um außer den Homerischen Aöden noch einige Beispiele anzuführen, verweise ich auf Talvj a. a. O., S. 17 (Inder), 26 (Afghanen), 29 (Kalmücken), 33 (Kurden), 87 (Mandingo); ferner Casalis a. a. O., S. 158 (Bassutos), Wissmann, Wolf ꝛc., Im Innern Afrikas, S. 253. Stanley, Durch den dunkeln Weltteil II, S. 506. Mehreres auch bei Bruchmann, Poetik, S. 180 ff. — Daß die Zwischenstufe des epischen Tanzliedes hier ausgeschlossen werden mußte, liegt auf der Hand; wo es vorkommt, ist es als Vorstufe des Dramas aufzufassen. Immerhin will ich wenigstens ein Zeugnis für diese Stufe hier anführen. „Die Indianer kommen zu Zeiten auch in der Absicht zusammen, ihre kriegerischen Thaten

hier von der Körperbewegung noch nicht völlig frei (vgl. oben S. 319 f.), und es ist kaum mehr zu bezweifeln, daß sie noch auf der Stufe des Tanzliedes ebenso innig mit ihr zusammenhingen wie die dramatischen und die lyrischen Gesänge. Das alles erweist die Epik — ganz im Gegensatze zu der herrschenden Auffassung — entwickelungsgeschichtlich als eine jüngere poetische Formation. Ihre weitere Geschichte ist bekannt. Sie hat sich vom musikalischen Vortrag völlig frei gemacht, sobald sie schriftlich fixiert werden konnte, und damit ist auch eine Konsolidation des Inhalts Hand in Hand und die Liedform völlig verloren gegangen. —

Unsere Darstellung hat einen Entwicklungsgang offen gelegt, der vom Zusammengesetzten zum Einfachen führt. Wie aus dem Einfachen wieder ein Zusammengesetztes wird, nachdem Musik und Poesie dem Gängelbande der Körperbewegung entwachsen sind, kann hier nicht weiter verfolgt werden. Es gehört das in die Geschichte dieser Künste. Wenn aber in der selbständigen künstlerischen Ausgestaltung von Musik und Poesie das, was anfänglich als das Wesentliche erschien, in den Hintergrund tritt,

durchzuerzählen, welches halb singend oder in einer Art von Recitativ geschieht. Der älteste unter den Kriegern erzählt zuerst; dann folgen die übrigen dem Alter nach in der Reihe, und dazu schlägt die Trommel immerfort, um gleichsam die Erzählung noch mehr in die Wirklichkeit zu versetzen. Nachdem ein jeder, wie ihn die Reihe traf, eine kurze Erzählung vorgetragen hat, fangen sie wieder in eben der Ordnung an und fahren in einer Art von abwechselndem Gesange in der Runde fort, bis ein jeder mit seiner Erzählung zu Ende ist." Wie aus dem Zusammenhange hervorgeht, findet die Rezitation zum Tanze statt. Jos. Heckewelder's Nachricht von der Geschichte, den Sitten und Gebräuchen der indianischen Völkerschaften, welche ehemals Pennsylvanien und die benachbarten Staaten bewohnten, übers. v. F. Hesse, Göttingen 1821, S. 333.

und später aufgenommene Elemente jetzt wichtiger erscheinen können, wenn jede von beiden Künsten einem ihrer eignen Natur angehörigen Entwicklungsgesetze zu folgen scheint, wenn wir heute rhythmisierte Rede nicht für sich schon Poesie und rhythmisierten Schall nicht Musik nennen, so hat das darin seinen Grund, daß unser ästhetisches Empfinden im Laufe der Kulturentwicklung Wandlungen erfährt, deren Tragweite man sich einigermaßen wird zur Anschauung gebracht haben, wenn man an den Geschmackswechsel denkt, der sich oft in der kurzen Spanne Zeit einer einzigen Generation vollzieht. Von dem gebundenen Rhythmus des alten, dem vollen Leben angehörenden und dem Leben dienenden Arbeits-, Spiel- und Tanzgesanges bis zu der freien Bewegung des modernen, am Schreibtische ersonnenen Gedichtes, das nur gelesen oder im besten Falle deklamiert wird, für sich aber vollkommen ausreicht, um uns ästhetischen Genuß zu verschaffen, ist ein ungeheurer Weg, den auch unter den Kulturnationen nur der Gebildete ganz zurückgelegt hat. Die große Masse des Volkes dagegen genießt auch heute noch die Poesie nur im Liede; ihr ästhetisches Empfinden bedarf noch stärkerer Reizmittel und kann durch die „poetische Schönheit" allein gar nicht oder nur in sehr schwachem Maße hervorgerufen werden. Und ähnliches gilt von der musikalischen Komposition.

Das scheint mir von denjenigen übersehen worden zu sein, welche von den ästhetischen Kategorien der Kulturvölker ausgehend den Weg zum Ursprung der Poesie und Musik zu finden versucht haben, und darum haben ihre Konstruktionen auch so wenig befriedigt.[1]) Ich halte es

1) Man vergleiche z. B. das lange Kapitel über den Ursprung der Poesie in W. Scherer's Poetik, S. 73—118 und die auf dem einzig zuverlässigen Wege der ethnographischen Forschung gewonnenen Ergebnisse von Grosse, Anfänge der Kunst, S. 222—264.

nicht für meine Aufgabe, auf Aufstellungen dieser Art hier näher einzugehen, zumal da sie von dem eigentlichen Felde meiner wissenschaftlichen Arbeit weit ab führen.

Dagegen möchte ich noch mit einigen Worten einer Einwendung begegnen, die gegen den von mir verfolgten Weg wohl erhoben werden kann und die der eigentümlichen psychisch-physischen Doppelnatur desjenigen Elements, das ich in den Vordergrund gestellt habe, des Rhythmus, entnommen ist.

Jedermann weiß, wie stark rhythmische Musik auf unsere motorischen Nerven einwirkt, wie sie Bewegungen des Kopfes, der Arme, der Füße hervorruft, oder wie wenigstens in diesen Gliedern ein starker Drang empfunden wird, Marsch- oder Tanzmusik mit Körperbewegungen zu begleiten. So große Fortschritte nun auch die psychologische Analyse der rhythmischen Gefühle durch die bahnbrechenden Untersuchungen von W. Wundt[1]) gemacht hat, so scheint es doch nicht gelungen zu sein, auf physiologischem Gebiete gleich sichere Ergebnisse zu erzielen. Vor allem scheint noch die Brücke vollständig verborgen zu sein, welche psychische und organische Wirkungen des Rhythmus mit einander verbindet.[2])

Unter diesen Umständen bleibt der Vermutung auf

Der erstere sieht u. a. in dem Erotischen ein „Urmoment der Poesie"; der letztere glaubt konstatieren zu können (S. 233), daß in der Poesie der Naturvölker das Erotische überhaupt kaum vorkommt. Leider hat Grosse der formalen Seite des Gegenstandes zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt, und darum können seine Untersuchungen in diesem Kapitel auch nicht befriedigen.

1) Vgl. insbesondere dessen Physiologische Psychologie II⁴, S. 84 ff. 280 ff. und Grundriß der Psychologie, S. 170 ff. 174 ff. 195 f.; außerdem Meumann, Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus, Leipzig 1894.

2) Vgl. Meumann a. a. O., S. 23 ff.

unserem Gebiete noch ein weites Feld, und dies um so mehr, als auch nach der psychischen Seite der Rhythmus der Körperbewegung weniger eingehend untersucht zu sein scheint als der Musik- und Sprachrhythmus. Insbesondere könnte man auf den Gedanken kommen, daß an dem letzteren das rhythmische Gefühl der Menschen sich zuerst entwickelt habe und darnach für die Erleichterung der Arbeit in der Weise ausgenutzt worden sei, wie wir oben gesehen haben.[1]) Es würde dann der ganze Gang der

1) So namentlich die Musikschriftsteller, welche dem Arbeitsrhythmus Beachtung geschenkt haben, und die Ästhetiker. Vgl. z. B. Hennigk, Grundriß der Geschichte der Musik bei den Völkern des Altertums (Dresden 1837), S. 14 f. und R. Benedix, Das Wesen des deutschen Rhythmus, S. 9 f. Besonders aber sind die Schriftsteller der sog. Musico-Medizin, welche in den dreißiger und vierziger Jahren blühte, diesem Gesichtspunkte nachgegangen. Vgl. z. B. P. J. Schneider, Die Musik und Poesie nach ihren Wirkungen historisch-kritisch dargestellt (System einer medizinischen Musik), Bonn 1835, Teil I, S. 324: „Betrachten wir die Wirkung, welche der Rhythmus auf den Körper äußert, so ist offenbar, daß er, wenn das Willensvermögen auf die Muskelbewegung geringen Einfluß geäußert hat, specifisch auf die Muskelnerven und auf den ganzen Körper einwirke, indem die Erfahrung lehrt, daß von Krämpfen begleitete Bewegungen bei Anwendung von Musik und bei Schmälerung des Willens sich nach Melodie und Taktordnung richten; ja, jene sollen sogar zuweilen gleich, im Falle rhythmische Folge gänzlich fehlt, unterdrückt werden. Der Rhythmus also, kann man sicher behaupten, ist kein Produkt der Kunst, sondern ein in unserem tiefsten Seyn urgründliches Wesen. Ihn selbst schaffen können wir nicht; er liegt in der animalischen Natur, gleichsam ein Atom unseres Grundstoffes . . . Nur da, wo die Natur einfacher Mechanik das Spiel der Einbildungskraft nicht hemmt, wo also das Urmenschliche dem Naturmenschen näher liegt, kann der Rhythmus seine Anwendung finden. — Die Schuhputzer, Haarkräusler, Kornschnitter, Spinner und Weber, alle Hand- und Fußarbeiter, die den Körper anstrengen, ohne den Geist zu beschäftigen, suchen und finden Hülfe beim Rhythmus; oder vielmehr allen diesen bietet er, ohne

Entwicklung in einer der unsrigen genau entgegengesetzten Weise zu konstruieren sein.

Allein dem widerspricht in erster Linie der Umstand, daß auch ohne die Unterstützung des Tonrhythmus unsere Körperbewegungen bei gleichmäßig fortgesetzten Arbeiten sich von selbst rhythmisch gestalten.[1]) Sodann müßte doch auch die Entstehung des sprachlichen und musikalischen Rhythmus bei dieser Hypothese selbst wieder erklärt werden. Und endlich scheint es falsch, das entwickelte rhythmische Gefühl des Kulturmenschen, das sich allerdings vorzugsweise am sprachlichen und musikalischen Rhythmus ausbildet, auf die Anfänge des Menschengeschlechts zu übertragen.

Gewiß wird der poetische und musikalische Rhythmus,

---

daß sie wissen wie, seine unverächtliche Hülfe an. Ich bin überzeugt, daß in Fabriken und Manufakturen wenigstens ein Sechstel durch rhythmische Beihilfe gewonnen wird, sei es durch den ermunternden Rhythmus der Volkslieder, oder selbst durch die Regelfolge in den fortrückenden Bewegungen der verschiedenen Manipulationen." Vgl. E. Hanslik, Vom Musikalisch-Schönen (7. Aufl.), S. 119 f.

1) Es könnte auch auf die Entwicklung des Kindes hingewiesen werden, die Wundt, Grundriß der Psychologie, S. 344 f., so schildert: „In den ersten Lebensmonaten beginnt es (das Spiel des K.) als Erzeugung rhythmischer Bewegungen der eigenen Glieder, der Arme und Beine, die dann auch auf äußere Gegenstände, mit Vorliebe namentlich auf schallerregende oder auf lebhaft gefärbte, übertragen werden. In ihrem Ursprung sind diese Bewegungen offenbar Triebäußerungen, die durch bestimmte Empfindungsreize ausgelöst werden und deren zweckmäßige Coordination auf vererbten Anlagen des zentralen Nervensystems beruht. Die rhythmische Ordnung der Bewegungen, sowie der von ihnen hervorgerufenen Gefühls- und Schalleindrücke, erzeugt dann aber sichtlich Lustgefühle, die sehr bald die willkürliche Wiederholung solcher Bewegungen veranlassen." Vgl. auch oben S. 343.

so lang er besteht, die Seelen der Menschen bezaubert haben. „Der Rhythmus ist ein Zwang", sagt Fr. Nietzsche[1]) in einer sehr interessanten Ausführung über den Ursprung der Poesie; „er erzeugt eine unüberwindliche Lust nachzugeben, mit einzustimmen; nicht nur der Schritt der Füße, auch die Seele selber geht dem Takte nach — wahrscheinlich, so schloß man, auch die Seele der Götter! Man versuchte sie also durch den Rhythmus zu zwingen und eine Gewalt über sie auszuüben." Aber diese zwingende Gewalt wohnt doch auch dem bloßen Rhythmus der Körperbewegung inne, wo irgend bei einem Naturvolk die Gemüter im Tanze sich bis zur Raserei aufregen und kein anderer Ton zu vernehmen ist als der Schall der Füße und etwa noch das Klatschen der Hände. Gewiß finden Wechselwirkungen zwischen dem Rhythmus der Töne und demjenigen der Körperbewegungen statt, die durch das psychische Centrum vermittelt werden, und die Rückwirkungen des musikalischen Rhythmus auf den menschlichen Organismus haben im Verlaufe der oben geschilderten Entwicklung ohne Zweifel an Bedeutung gewonnen. Damit ist aber über die Priorität der einen oder der andern Rhythmusart nicht das Geringste entschieden.

Bei jeder derartigen Untersuchung wird ja immer der Ausgangspunkt mehr oder weniger willkürlich gewählt werden können. Für die Beurteilung des wissenschaftlichen Wertes einer Theorie wird es aber immer darauf ankommen, auf welchem Wege die größte Zahl von Erscheinungen zutreffend erklärt werden kann. Unter diesem Gesichtspunkte möchte auch der Inhalt des vorstehenden Kapitels gewürdigt werden.

---

1) Die fröhliche Wissenschaft (Leipzig 1887), S. 105.

VIII.

Frauenarbeit und Frauendichtung.

Was die Völker bei ihrer Arbeit singen, hat dieses Buch auf vielen Seiten gezeigt. Was sie aber singen, das denken und dichten sie auch bei der Arbeit. Darüber kann nach den zahlreichen mitgeteilten Proben und den Berichten der Beobachter kein Zweifel bestehen: die Arbeitenden selbst sind auch die Dichter ihrer Arbeitsgesänge. Manche der letzteren sind unmittelbar bei der Arbeit entstanden in dem Augenblicke, als sie von unsern Berichterstattern beobachtet wurden; andere hängen mindestens so fest an der Thätigkeit, zu der sie gesungen werden, daß sie gar nicht losgelöst von ihr gedacht werden können. Nur ganz vereinzelt ist einmal ein allgemeines Volkslied in die Arbeitssphäre eingedrungen, und dies auch nur bei Völkern von vorgeschrittener Entwicklung. Weit zahlreicher aber müssen die Fälle sein, in welchen bei der Arbeit entstandene Gesänge erst zu Tanz- oder Kultliedern und dann zu allgemeinen Volksliedern geworden sind. Auf diesem Wege werden naturgemäß viele die auf die Arbeit Bezug nehmenden Stellen durch Abschleifung verloren haben; sie sind darum aus den überlieferten Volksliederbeständen heute nicht mehr auszusondern.

Ist die Beweisführung des letzten Kapitels richtig, so haben wir in den Arbeitsgesängen den Niederschlag des ältesten und ursprünglichsten poetischen Schaffens der Völ-

ker zu erblicken. Es müssen demnach diese Gesänge bei ihrer engen Beziehung zur materiellen Arbeit noch die Ordnung dieser Arbeit im Haushalt der Völker widerspiegeln. Schon das sechste Kapitel bot uns Gelegenheit, ein Stück dieser Ordnung, das Ethnographen und Nationalökonomen bis dahin fast ganz unbeachtet gelassen haben, und das hinter der Stufe der Sklaverei und Leibeigenschaft weit zurückliegt, in helles Licht zu setzen: die Bittarbeit.

Aber die Bittarbeit tritt im Leben dieser Völker immer nur bei besonderen Gelegenheiten auf; sie will außerordentlichem Bedürfnis genügen, dem die schwachen Kräfte des einzelnen Hausstandes nicht gewachsen sind. Die Arbeitsaufgaben dagegen, welche in jedem Hause Tag für Tag in gleicher Weise wiederkehren, werden von ihr nicht berührt. Für sie hat ein anderer Teil der älteren Sozialordnung ausschlaggebende Bedeutung: die Verteilung der zur Befriedigung des Hausbedarfs notwendigen Arbeit auf die beiden Geschlechter.

Längst war bekannt, daß auf den älteren Stufen der gesellschaftlichen Entwicklung ein großer Teil der produktiven Arbeit den Frauen obgelegen hat und daß im Laufe des Kulturfortschritts eine Verschiebung stattgefunden hat, dergestalt, daß der Mann nach und nach alle Teile der Produktion übernommen hat, während der Frau nur die Regelung des Konsums in der Haushaltung geblieben ist. Aber das jener alten Arbeitsverteilung zu Grunde liegende Prinzip ist doch erst in letzter Zeit aufgehellt worden. Es besteht in der Hauptsache darin, daß der Frau alle Arbeit zufällt, die mit der Gewinnung und Verwendung der Pflanzenstoffe zusammenhängt, auch die Herstellung der dabei nötigen Vorrichtungen und Gefäße, dem Manne Jagd, Fischfang, Viehzucht und ebenfalls die

Beschaffung der dazu erforderlichen Waffen und Werkzeuge.[1])

In das Arbeitsgebiet der Frau fielen somit von vorn herein verschiedene sehr langwierige und mühsame Arbeitsprozesse, wie das Stampfen und Mahlen des Getreides, das Backen des Brotes, die Zubereitung von Speisen und Getränken, die Töpferei, die Verarbeitung der Spinnstoffe. Ein großer Teil dieser Thätigkeiten erfordert schon aus technischen Gründen rhythmische Gestaltung, während das Arbeitsgebiet, auf dem der einzelne Mann wirkt, dazu viel weniger Gelegenheit bietet. Dazu kommt, daß auf früher Entwicklungsstufe die Frauen gesellig bei den Hütten oder in den Feldern arbeiten, während der Mann einsam im Walde das Wild beschleicht. Daraus läßt sich ganz allgemein schließen, daß die Frau früh in viel umfassenderem Maße auch liederschaffend thätig geworden sein muß als der Mann.

Unsere Sammlung von Arbeitsgesängen kann allerdings zur Erhärtung dieser Annahme wenig beitragen. Es ist das aber nicht auffällig. Denn da diese Sammlung vorzugsweise aus litterarischen Quellen zu schöpfen hatte, so müssen in ihr die Kultur- und Halbkulturvölker in weit umfassenderem Maße vertreten sein, als die Naturvölker. Dazu kommt die große Abgeschlossenheit des weiblichen Geschlechtes bei vielen hier in Betracht gezogenen Nationen, die der Sammlung und Aufzeichnung der Frauenlieder, zumal durch Fremde, fast unüberwindliche Schwierigkeiten bereitet.[2]) Dennoch sind unter 100 Liedertexten

1) Vgl. meine Entstehung der Volkswirtschaft (3. Aufl.), S. 36 ff.

2) Vgl. oben S. 64 f. und 70. Grierson bemerkt ausdrücklich, daß er die von ihm veröffentlichten indischen Frauenlieder ohne die Hülfe eines angesehenen Eingeborenen nicht hätte sammeln können.

unsrer Sammlung, die zur Einzelarbeit gesungen werden, kaum weniger als sechzig poetische Schöpfungen arbeitender Frauen; die zu Gleichtakt- und Wechseltaktarbeit gehörigen sind naturgemäß fast ausschließlich Männerlieder, während die zur Regulierung der Massenarbeit gesungenen Texte des fünften Kapitels, soweit ihr Gedankeninhalt einen Rückschluß auf die Urheber gestattet, sich ziemlich gleichmäßig auf beide Geschlechter verteilen mögen. Auch unter den Tanz- und Spielliedern sind hervorragende Beispiele der Frauendichtung, und die Kinderlieder werden sicher bei allen Völkern bis auf einen ganz geringen Teil ebendaher stammen, woher das Kind seine erste leibliche Nahrung erhält.

Daß die Frauen bei den meisten primitiven Völkern fleißig singen, wird durch zahlreiche Zeugnisse bestätigt. Bei den Mincopie hat jede Frau ebenso gut ihr eignes, von ihr selbst komponiertes Lied, wie jeder Mann.[1] Bei den Indianern in Neu-Californien hatten ebenfalls die Weiber ihre besonderen Gesänge und ihre eigene Art zu tanzen.[2] Bei den Koluschen, wo der Tanz allein den Männern zukommt, „ersetzen die Frauen die Stelle der Musikanten und singen, meist im Dreiachteltakt, eine nicht unharmonische Melodie".[3] Auf den Fidschi-Inseln singen Männer aus den höheren Ständen nie, sondern nur Frauen und Kinder; auf den Radak-Inseln werden die Gesänge, obwohl sie sich ausschließlich auf Krieg und Seefahrt beziehen, von den Weibern vorgetragen. Auf Lukunor (Karolinen-Archipel) gab es Lieder, die nur von

1) Journal of the R. Asiatic Society of Gr. Br., XX, p. 184.

2) G. H. von Langsdorff, Bemerkungen auf einer Reise um die Welt (Frankfurt a. M. 1812) II, S. 169.

3) a. a. O. II, S. 98.

Frauen und andere, die nur von Männern gesungen werden durften. Die Australier lassen sich durch die Gesänge ihrer Weiber zu den leidenschaftlichsten Handlungen anstacheln.[1]) Die Spott- und Schimpflieder der Hottentottinnen sind berüchtigt.

Singen ist auf dieser Stufe überall gleichbedeutend mit dichten und komponieren. Daß in Afrika die Negerinnen bei ihrer Arbeit Gesänge improvisieren, haben mehrere Reisende bezeugt, die von ihnen besungen worden waren (S. 68 f. 87). Auf den Molukken singen nach Joest die Mädchen so gut ihre Tanzlieder aus dem Stegreif wie die jungen Männer. In Kamschatka sind die Frauen die Dichterinnen und Komponistinnen, und von den Botokuden wird ausdrücklich bezeugt, daß sich die Weiber wie die Erfindung neuer Worte, so auch diejenige neuer Lieder und Klagegesänge angelegen sein ließen. Selbst bei Indern und Chinesen, Arabern und Kabylen giebt es eigne Frauenlieder, die nur unter den Frauen entstanden sein können, ausschließlich von ihnen gesungen, von Geschlecht zu Geschlecht übertragen und von begabten Sängerinnen durch poetische Neuproduktion vermehrt werden.[2])

Ja, es scheinen unter den Naturvölkern Stämme vorzukommen, bei denen es überhaupt nur von Frauen ersonnene Gesänge giebt. So bemerkt der Herausgeber einer Sammlung von Liedern und Sangesweisen der

---

1) Diese und ähnliche Notizen mehr bei Simmel in der Ztschr. f. Völkerpsychologie u. Sprachwissenschaft, XIII, S. 282 f.

2) Reiche Stellensammlung bei Böckel, Deutsche Volkslieder aus Oberhessen, S. CLII—CLVII. Vgl. auch O. T. Mason, Womans share in primitive culture (London 1895), chap. VIII. IX und Scherer im Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Litteratur I, S. 204.

Wanyamwezi in Ostafrika[1]): „Um von den dichtenden Personen zu reden, so ist zuerst das eine zu sagen, daß nicht Männer die Dichter sind, sondern die Frauen, und daß es für sie beinahe eine Art Vorherbestimmung ist, daß sie dichten müssen. Ihre Lieder sind zum großen Teile Augenblickskinder, die zur Zeit ihrer Entstehung von Allen gesungen wurden, dann aber vergessen worden sind... Nur die sind Gemeingut geworden, die bei Hochzeitsfeiern oder bei der Arbeit immer wieder gesungen sind." Wie die weiteren Ausführungen des Verfassers andeuten, dichten die besonders dafür begabten Frauen ihre Lieder meist als Chorführerinnen der Reigentänze, was nicht hindert, daß sie auch von Männern gesungen werden. Viele Lieder werden aber auch nur von Frauen gesungen.

Vieles spricht dafür, daß diese weibliche Richtung der Volkspoesie unmittelbar an den Arbeitsgesang anknüpft und in ihm fortgesetzt ihren Mittelpunkt behält. Aber der Arbeitsgesang nimmt unter den Frauen sehr leicht einen Charakter an, der dem des Zauberspruchs nahe verwandt ist. Mason beobachtete eine Pueblo-Indianerin, welche die ganze Zeit, während sie einen Topf aus Thon formte, mit ihrer Stimme das Klingen eines gutgebrannten Gefäßes nachahmte, um ihr Werk vor dem Mißlingen und dem Bersten beim Brennen zu bewahren. Von einem andern Stamme derselben Gegend, der zu den fortgeschritteneren gehört, den Zuñi, wird berichtet, daß ihre

---

1) Mitteilungen des Seminars für oriental. Sprachen zu Berlin, Jhg. IV, 3. Abt., S. 59 f. Leider sind die Ausführungen des ungenannten Verfassers nicht überall ganz klar. Die von ihm veröffentlichten Gesänge der Wanyamwezi teilt er in 5 Gruppen: Hochzeitsweisen, Kriegsweisen (auch als Tanzlieder gebraucht), sonstige Weisen (darunter auch die Kinder- und Arbeitslieder), Begrüßungslieder, Reiselieder.

Frauen zu jeder Arbeit, die sie verrichten, eigne Lieder dichten. „Die Gesänge, welche sie singen, wenn sie ihr Korn, ihre Bohnen oder Melonen pflanzen, sollen das Wachsen dieser Pflanzen befördern. Wenn sie bei ihrer steinernen Backmulde knien, um Brot zu bereiten, stimmen sie einen Gesang an, der viele kleine Nachahmungen des Geräusches enthält, das der Mahlstein verursacht. Sie haben dabei den Gedanken, daß das Gerät unter solchen Umständen besser seinen Dienst thun wird. Ähnlich denken sie aber auch, wenn sie ihren Kleinen etwas vorsingen. Ihren Säugling nennt die Mutter ihren kleinen Mann und spricht von allem, was sie hofft, daß er künftig thun und werden soll, indem sie glaubt, dies sei zu seinem Wachsen und Gedeihen notwendig."[1])

Gleiche Bedeutung scheinen die Tänze und Tanzgesänge zu haben, welche bei vielen Naturvölkern die Weiber im Dorfe aufführen, wenn ihre Männer in den Krieg oder zur Jagd ausgezogen sind. Sie sollen den Männern Glück bringen, ihnen den Sieg oder reiche Beute und gesunde Heimkehr sichern, sie vor bösem Zauber bewahren. Kehren endlich die Ausgezogenen zurück, so ziehen ihnen die Frauen mit Gesängen und im Tanzschritt entgegen. Ihr Lied ertönt jetzt zum Preise der tapfern Thaten der Ihrigen.

Nirgends ist diese Sitte so schön bezeugt wie im alten Testament. Als nach dem Auszug der Israeliten das Meer die nachfolgenden Ägypter verschlungen hatte, „nahm die Prophetin Mirjam, Aarons Schwester, die Pauke zur Hand, und alle Weiber zogen hinter ihr drein mit Pauken und im Reigen. Mirjam aber sang ihnen vor:

Singt Jahwe ein Lied! Denn hoch erhaben ist er,
Rosse und Reiter hat er ins Meer gestürzt."[2])

---

1) Mason a. a. O., S. 176; dort auch zwei sehr bezeichnende Kinderlieder. 2) II. Mos. 15, 20 f.

Jephtha erblickt nach seinem Siege über die Ammoniter bei der Heimkehr zuerst seine Tochter, die ihm „mit Pauken und im Reigentanze“ entgegenkommt.[1]) Den Riesenbezwinger David empfangen sogar aus allen Städten Israels die Frauen im Reigen und singen das Lied, das den König Saul so sehr erbittert.[2]) Größere Reste solcher Siegesgesänge der Frauen sind uns im Deboraliede erhalten, dessen letzter Teil auch inhaltlich seinen Ursprung deutlich zum Ausdruck bringt.[3])

Noch heute pflegen in Palästina die Frauen den Mekkapilger, welcher von der Heimat aufbricht, mit Gesang zu begleiten, und ebenso werden heimkehrende Familienglieder von den ihnen entgegeneilenden Frauen mit Freudentrillern begrüßt. Die Verabschiedungslieder sind zum Teil von großer poetischer Schönheit, wie folgende Übersetzung eines derselben zeigen mag.

Nr. 242.

Ziehet als seine Schwestern, ihr Sterne des Himmels,
 Ziehet als seine Schwestern!
Kämmt seine Scheitellocke, und legt ihm an seinen Mantel,
Ihr Sterne des Himmels, ziehet als seine Schwestern!
Und pflanzet mir den Pflaumenbaum auf dem Wege des Pilgers,
 Und pflanzet mir den Pflaumenbaum!
Er sitzt dann unter ihm; er beschattet den Pilger,
 Und pflanzet mir den Pflaumenbaum![4])

1) Richter 11, 34.

2) Sam. I, 18, 6. 29, 5.

3) Richter 5. Vgl. das oben S. 70 und 71 über die epischen Lieder indischer Frauen Bemerkte.

4) Dalman, Paläſtin. Diwan, S. 312 ff. 304. — Überhaupt ist die Zahl der Frauenlieder in dieser Sammlung sehr groß. Sie bilden etwa den vierten Teil der Gesamtzahl. Dahin gehören: die Mühlengesänge (S. 22 ff.), Weinbergslieder (25 ff); die Gesänge beim Holz- und Wasserholen (42 f. 52 ff.), beim Melken und Buttern

Die altjüdischen Heldenlieder stehen nicht vereinzelt. Im frühern Mittelalter sangen in Deutschland, in England, in Frankreich und Portugal die Frauen Lieder zum Reigentanze, in denen Zeitereignisse behandelt und Männer des Tages gerühmt oder verspottet wurden.[1]) Karl der Große untersagt den Klosterfrauen, Mädchenlieder (winileodes) zu schreiben und zu schicken[2]); in Frankreich gab es eine besondere Gattung erzählender Lieder, die chansons à toile, welche von Mädchen und Frauen bei Handarbeiten gesungen wurden; in England sang man Balladen beim Spinnen und Wasserholen. Noch heute feiern auf den Palau-Inseln die Mädchen den Sieg über den toten Feind, sowie Lebende, denen sie wohlwollen, durch besondere Lieder.[3])

Verwandt mit den Sieges- und Heldengesängen sind die Totenklagen, die fast bei allen Völkern der Erde den Frauen obliegen. Es werden die Vorzüge des Verstorbenen und seine ruhmvollen Thaten in die Klage über den Verlust desselben verwoben. Der Gesang muß seiner Natur nach immer wieder von neuem gedichtet werden, wenn auch wohl regelmäßig alte Weisen und alte Kehrreime dabei mitbenutzt werden. Früh treten gemietete Klagefrauen auf, die statt der Nachbarinnen und Verwandten es übernehmen, das Lob des Toten zu singen. Der jüdische Prophet[4]) spricht von den „des Wehgesangs

(50 ff.), Gesänge um Regen (56 f.), Wiegen- und ähnliche Kinderlieder (165—173), Braut- und Hochzeitslieder (185 ff. 192. 209 ff.), verschiedene Tanzlieder (254—271), Einholungs- und Abschiedslieder (304—315), Klagelieder z. T. mit Tanz (324—343).

1) Die Zeugnisse hat Böckel a. a. O., S. CLVI f. zusammengestellt.

2) Wackernagel, Gesch. der deutschen Litteratur II, S. 47 f.

3) Semper, Die Palau-Inseln, S. 213. 314 ff.

4) Jerem. 9, 16—19.

kundigen Weibern", von denen eine die andere ein Klagelied lehre. Bei Griechen und Römern wurden diese Gesänge unter Flötenspiel vorgetragen, und die ganze Trauerversammlung stimmte in den Kehrreim ein.[1]) Allerdings genügten diese einfachen Erzeugnisse weiblicher Dichtung dem verfeinerten Geschmacke einer fortgeschrittenen Zeit nicht mehr, und das Wort naenia wurde in der spätern römischen Zeit geradezu als Bezeichnung einer einfältigen Lobrede gebraucht. Es liegt aber doch darin zugleich ein Beweis, daß diese Gesänge keinen feststehenden Text hatten.

Noch jetzt sollen in Corsica die Lieder der Frauen auf ermordete Angehörige wesentlich dazu beitragen, die Blutrache immer wieder von neuem anzufachen.[2]) Auch im Leben des modernen Griechenlands spielen die Myriologia der Frauen eine große Rolle. „Sie sind ihrer Natur oder ihrem Ursprunge nach immer Improvisationen und werden in den Augenblicken des frischen Schmerzes und der ungeschwächten Trauer gedichtet. Zwar giebt es auch für diese Lieder hergebrachte Formeln und Gemeinplätze in Einleitungen, Übergängen und Schlüssen; aber die Verschiedenheit des Todesfalles, des Verstorbenen und des Verhältnisses der Sängerin zu demselben macht doch jedes zu einer neuen und eigenen Improvisation. Sie werden in dem gewöhnlichen Liederversmaße gedichtet, und ihre Weise, zwar in einzelnen Stellen variierend, bleibt doch im Allgemeinen dieselbe — eine klagende Melodie, langsam fortschreitend und in hohen Tönen aus-

1) Vgl. Hermann, Griech. Privataltertümer § 39, 15. Teuffel, Gesch. d. röm. Litt. § 72. Ribbeck, Gesch. d. röm. Dichtung I, S. 7 f. Marquardt, Das Privatleben der Römer, S. 352.

2) Gregorovius, Corsika I, S. 148. — Improvisation von Trauergesängen in Verbindung mit Tänzen in Neu-Seeland: Shortland a. a. O., S. 148 f.

gehend, gleichsam wie in dem Aufkreischen des Schmerzes. Es ist eine merkwürdige Erscheinung, schüchterne und ganz unwissende Frauen in dem ersten Anfalle des Schmerzes zu Dichterinnen werden zu sehen . . . Es bedarf indessen wohl kaum der Erwähnung, daß nicht alle griechischen Frauen in gleichem Grade diese wunderbare Gabe besitzen. Einige von ihnen sind durch ihre myriologische Begeisterung berühmt und werden daher gewöhnlich eingeladen, das Abschiedslied an den Toten zu singen. Eine solche Myriologistin gilt in Griechenland so viel, wie in Italien ein ausgezeichneter Improvisator. Auch lassen die griechischen Weiber es nicht an Übungen und Vorbereitungen zu ihrem traurigen poetischen Amte fehlen und singen oft unter einander bei ihren Feldarbeiten Klagelieder auf eingebildete Todesfälle, sei es nun, daß sie einen Nachbar oder einen Freund bejammern, oder auch in Bildern spielen, indem sie den Verlust einer Blume, eines Vogels, eines Lammes zum Gegenstande ihrer Verse machen. — Die meisten Myriologien verfliegen als Improvisationen, und die Dichterinnen selbst bleiben ihrer nicht mächtig, wenn die Begeisterung des Schmerzes sie verlassen hat."[1])

Aber die schöpferische poetische Thätigkeit der Frauen beschränkt sich nicht auf die Klagegesänge; sie erstreckt sich vielmehr auf alles, was in das Leben des Weibes tiefer eingreift. Insbesondere sind bei vielen Völkern (vielleicht bei allen) die Weisen, welche die Hochzeitsgebräuche begleiten, ihre Aufgabe, und auch unter den Resten alter deutscher Volksdichtung hat sich manches dieser Art erhalten. Beispielsweise sei an die merkwürdigen Lieder zum Kranzbinden erinnert, die sich den Arbeitsgesängen nähern

---

1) C. Fauriel, Neugriech. Volkslieder, S. LXIV ff. Dort auch ein sehr bezeichnendes Beispiel.

oder vielleicht als Übertragung derselben in die Sphäre des Festes betrachtet werden müssen.[1]) Bei den Tanzliedern wetteifert wenigstens das weibliche Geschlecht mit dem männlichen; viele Lieder zu Gesellschaftsspielen gehören ihm allein an.

Was Fauriel von den Neugriechen sagt, daß sie den Frauen „überhaupt einen großen Teil der schönsten und rührendsten Stücke aus allen Gattungen der Volkspoesie verdanken"[2]), das gilt noch von vielen andern Völkern, auch in Europa. So zunächst von den Serben und Bulgaren. In der vollständigsten mir bekannten Sammlung von Übersetzungen serbischer Volkslieder kommen auf 164 Frauenlieder nur 71 Heldenlieder, die von Guslespielern gesungen zu werden pflegen, womit freilich nicht gesagt ist, daß sie alle von Männern gedichtet sind, während von den Frauenliedern mir völlig feststehen scheint, daß sie von Frauen ersonnen sind, wie sie auch nur von ihnen gesungen werden. Noch bedeutender scheint der Anteil dichtender Frauen an dem Volksliederbestande der Bulgaren zu sein. Einer der besten Kenner des letzteren[3]) schreibt geradezu gewisse Eigentümlichkeiten in Form und Inhalt der Lieder dem Umstande zu, daß die Frauen in der Volksdichtung tonangebend sind, wie sie denn auch am meisten dazu beitragen, diesen Schatz der Nation zu erhalten. Werkowitsch hat nicht weniger als 270 unter den 335 Nummern seiner Sammlung bulgarischer Volks-

---

1) Sehr altertümliches Beispiel Gottschee bei Hauffen, S. 339 f. Andere Hochzeitslieder bei Erk-Böhme III, Nr. 1275 ff. Wolfram, Nass. Volkslieder, Nr. 265b.

2) Über anmutige Improvisationen zum Reigentanze bei Königsbesuchen in den Dörfern berichtet Roß, Wanderungen in Griechenland II, S. 119. 189 f.

3) Dozon a. a. O., Vorrede, p. XVII f.

lieder aus dem Munde einer einzigen Frau in Seres niedergeschrieben, und die Brüder Miladinow verdanken einem Mädchen in ihrer Heimat 150 Liedertexte.

Wie hier, so weist auch bei den jungen Völkern des Nordens der Volksliederschatz die deutlichen Spuren der Frauendichtung auf. Unter den wunderbar vollendeten Volksliedern der Finnen bilden die Mädchen-, Frauen-, Braut- und Hochzeitslieder eine ganz hervorragende Gruppe. In der Auswahl, welche H. Paul aus Elias Lönnrots Kanteletar in deutscher Sprache veröffentlicht hat, befinden sich, wenn wir die kleinen Gruppen der Fabeln und Beschwörungsrunen unberücksichtigt lassen:

1. Mädchenlieder	88
2. Braut- und Hochzeitslieder	26
3. Frauenlieder	18
4. Wiegen- und Kinderlieder	17
5. Sängerlieder	20
6. Männerlieder	31
7. Hirten- und Jagdlieder	27
8. Balladen	8
9. Gedichte vermischten Inhalts	59
Zusammen	294

Auch wenn wir nur die vier ersten Gruppen für die Frauen in Anspruch nehmen, so würde ihr Anteil an dem ganzen Bestande den der Männer bereits überwiegen. Aber unter den Liedern der beiden letzten Gruppen geht zweifellos auch noch ein nicht unerheblicher Teil auf Dichterinnen zurück.

Noch weit ausgesprochener ist dieser weibliche Charakter der Volkspoesie bei den Esten. Schon Hupel[1]) schreibt

1) Nachrichten II, S. 133 u. 158 f.: vgl. auch Petri, Ehstland, S. 67 f. und Neus, Einleitung, S. XIII.

(1777): „Der Gesang gehört eigentlich den Weibspersonen zu. Auf Hochzeiten sind besondere Weiber zum singen; doch stimmen auch Mannspersonen mit ein, sobald Getränke die Freude allgemein machen. Bey der Feldarbeit, bey ihren Spielen u. dgl. hört man nur die Dirnen durch ihre schreyenden Gesänge allgemeine Zufriedenheit verbreiten." Noch Neus (1850) bezweifelt nicht, „daß das weibliche Geschlecht viele der schönsten Lieder ursprünglich gedichtet hat", obwohl zu seiner Zeit der urwüchsige Volksgesang schon stark in den Hintergrund gedrängt war. Auf Hochzeiten und Kindtaufen pflegten sich die weiblichen Teilnehmer sogleich in zwei Chöre zu teilen; der eine sang eine Zeile vor, der andere wiederholte sie. Neue Lieder wurden von Einzelnen improvisiert. „Solche Lieder darf nur einer einmal vorsingen und dann wieder von neuem anstimmen, so wiederholt sie der ganze Haufe. Sie sind oft voll der beißendsten Spöttereien, darin sie vorzüglich die Deutschen nicht verschonen und bisweilen auch den Hochzeitsvater mitnehmen, wenn er sich beim Hochzeitsschmause zu sparsam oder knauserig finden läßt."

Von den Letten berichtet Merkel[1]) das Gleiche. „Bei den Letten ist die Dichtkunst auf die Kunkel gefallen . . . Finster, verschlossen und schweigend thut Jüngling und Mann seine Arbeit. Nie erhebt sich sein Herz bis zum Hochtönen der Freude; er müßte denn so betrunken seyn, daß er sich selbst nicht kennte. Die Mädchen hingegen, in süßen Träumen hinter ihrer Herde hinschleichend, besingen diese und jeden Gegenstand, der sich ihnen darbeut. Kein Wanderer kommt unbeverselt vorbey. Man kann leicht denken, daß sie vorzüglich auf den Hochzeiten glänzen. Ich habe sie zuweilen Impromptus ab-

1) Die Letten, S. 62, Anm. 14.

singen hören, deren caustisches Salz von einem Kästner entlehnt schien."

Auch die **litauischen** Volksliedersammlungen sind stark mit Elementen durchsetzt, die sich nur aus einer selbstschöpferischen Beteiligung des weiblichen Geschlechtes an der Dichtung erklären lassen. Die Zartheit und Innigkeit des Empfindens, das Bewegen im engen Gedankenkreise des bäuerlichen Hauses, die Schilderung der Mädchenträume, der Vorbereitung zur Hochzeit, des schmerzvollen Abschieds der Tochter vom Mütterlein, der kalten Fremde, wo rohe Gatten, zornige Schwiegermütter, neidische Schwägerinnen die Neuvermählte ängstigen — alles dieses weist die Mehrzahl der Dainos entschieden den Frauen zu. „Das litauische Volkslied", sagt **Ch. Bartsch**[1]), „ist durchweg lyrisch, mit sehr geringen Ansätzen zu epischer Darstellung und ist — seinem wesentlichen Inhalte nach — eine **von Mädchen und Frauen** gemachte poetische Abspiegelung des litauischen Bauernlebens, bei der eine frauenhafte Empfindsamkeit, eine innige Verschwisterung mit der umgebenden Natur und eine Unmittelbarkeit und Naivetät in der Ausdrucksweise herrscht, wie sie in jeder Kunstdichtung als höchstes Ziel der Lyrik aufgestellt und doch von den genialsten Dichtern nur selten erreicht wird."

Bei Esten, Letten und Litauern scheint auch heute noch die Gabe der Improvisation unter den Frauen und Mädchen nicht völlig erloschen zu sein. Die gedruckten Volksliedersammlungen derselben bestehen freilich wohl nur aus überlieferten Texten. Aber es muß doch nach dem Gesagten von großem Interesse sein, festzustellen, wie weit dieser Niederschlag des poetischen Schaffens der Vergangen-

1) Dainu Balsai, Einleitung, S. XXV f. Vgl. auch das Vorwort zu **Nesselmann**, Litt. Volkslieder und **Tetzner**, Dainos (Reclam's Universal-Bibliothek 3694).

heit mit Liedern durchsetzt ist, die mit einer gewissen Sicherheit als Erzeugnisse der Frauendichtung in Anspruch genommen werden können. Ich habe daraufhin sämtliche Stücke in je einer größeren mir voliegenden Sammlung von estnischen, lettischen und litauischen Volksliedern[1]) durchgenommen, solche Lieder als unbestimmbar ausgeschieden, welche rein erzählender Natur sind und über Geschlecht oder Lebensstellung des Dichters keinerlei Auskunft geben. Die übrigen wurden in Männer- und Frauenlieder geschieden, je nachdem der Inhalt konkrete Merkmale bot, die auf einen Sänger oder eine Sängerin hinwiesen. Überall wurde sorgfältig vermieden, aus der in den Liedern sich aussprechenden Gefühlsweise auf das eine oder das andere Geschlecht zu schließen. Dadurch hoffe ich aus diesem statistischen Verfahren die Momente der Unsicherheit nach Möglichkeit ausgeschlossen zu haben. Um jedoch ein Kontrolmittel zu haben, wurde auf mein Ersuchen von anderer Seite eine zweite Sammlung litauischer Volkslieder nach den gleichen Grundsätzen ausgezählt, und da diese Kontrolzählung im Resultat von der meinigen nur um ein Prozent abwich, so darf ich für das Ergebnis wohl einen gewissen Grad von Zuverlässigkeit in Anspruch nehmen. Unter den behandelten Volksliedern waren:

Nationalität:	Männerlieder	Frauenlieder	unbestimmbar	überhaupt
Estnisch	64	158	36	258
Lettisch	114	314	84	512
Litauisch	177	206	49	432
Zusammen	355	678	169	1202

1) Es sind die oft erwähnten Sammlungen von Neus, Ulmann und Nesselmann. Ausgeschieden wurden von den estnischen Liedern alle Kinderlieder, Zählgeschichten und Rätsellieder.

Nationalität:	Männer-lieder	Frauen-lieder	unbe-stimmbar	über-haupt
	%	%	%	%
Estnisch	24.8	61.2	14.0	100.0
Lettisch	22.3	61.3	16.4	100.0
Litauisch	41.0	47.7	11.3	100.0
Zusammen	29.5	56.4	14.1	100.0

Es würden darnach bei Esten und Letten die Frauenlieder verhältnismäßig etwas stärker vertreten sein als bei den Litauern, und selbst wenn wir alle nicht nach dem Geschlecht der Urheber bestimmbaren Texte den Männern zuweisen wollten, so würden auf den Anteil des weiblichen Geschlechtes immer noch über drei Fünftel des ganzen Bestandes entfallen. Wenn wir dagegen diesen unsicheren Bestandteil gänzlich ausscheiden, so kommen von je hundert der übrigen Lieder auf das weibliche Geschlecht bei den Letten 73.8, bei den Esten 70.2 und bei den Litauern immer noch 53.8.

Alle drei Völker verdanken also, wie die Finnen und die Südslaven, den überwiegenden Teil ihres Volksgesanges den Frauen. Und zwar den einfachen Frauen des Volkes, die Tag für Tag des Lebens kleine Sorgen tragen und auf deren Schultern auch im modernen Bauernhause, wenigstens dieser Länder, noch ein großer Teil der güterschaffenden Arbeit ruht. Darüber kann kein Zweifel bestehen: Bauernmädchen und gewöhnliche Dienstboten[1]) haben in

1) Die Dienstbotenlieder bilden eine auch inhaltlich sehr interessante Gruppe unter den estnischen und finnischen Volksliedern. Vgl. Neus a. a. O., S. 204 ff. Paul, Kanteletar, S. 82 ff. Das folgende Gedicht daselbst, S. 93. — Daß übrigens ähnliche Lieder auch heute noch selbst bei uns gelegentlich unter der arbeitenden Klasse entstehen, beweist das schweizerische Spottlied: „Die Fabrikante

diesen sämtlich einem angenblicklichen Impuls oder einer zufälligen Gelegenheit entsprungenen Liedern eine Kraft des dichterischen Empfindens bewiesen, die unsere höchste Bewunderung erregen muß. Man lese nur folgende Zeilen aus der Dichtung eines finnischen Bauernmädchens:

Böses hör' ich alle Tage,
Bin in aller Leute Munde,
Alle hassen mich im Dorfe,
Lästern mich zu jeder Stunde.

Doch je mehr sie mich verleumden,
Tückisch mich zu schmähen wagen,
Desto stolzer will ich scheinen,
Will den Kopf noch höher tragen;
Will dem edlen Rosse gleichen,
Keck und mutig vorwärts schreiten.

Aber käm' man, mich zu loben,
Mir ein rühmend Wort zu sagen,
Wollt' ich still den Nacken beugen,
Tief die Augen niederschlagen.

„Wer lehrte die Magd die alltäglichen Wahrnehmungen in so poetische Formen kleiden?" fragt erstaunt der Übersetzer dieser Lieder, denen die bleichsüchtige Damenpoesie unserer Kulturvölker nichts an die Seite zu stellen hat. Wer unserer Darstellung mit etwelchem Verständnis gefolgt ist, dem wird die Antwort nicht schwer fallen.

Nicht auf den steilen Höhen der Gesellschaft ist der Dichtung Quell entsprungen, sondern aus den Tiefen der reinen und starken Volksseele ist er hervorgequollen. Frauen haben über ihm gewaltet, und wie die Kulturmenschheit

---

z' Dideldum" bei Tobler, Schweiz. Volkslieder I, S. 159 und ein anderes Arbeiterlied aus Nassau über schlechten Verdienst beim Eisenbahnbau: Wolfram, Nass. Volkslieder, Nr. 374.

ihrer Arbeit viel des Besten verdankt, was sie besitzt, so ist auch ihr Denken und Dichten eingewoben in den geistigen Schatz, der von Geschlecht zu Geschlecht überliefert wird. Es wäre eine lohnende Aufgabe, die Spuren der Frauendichtung weiter zu verfolgen in dem geistigen Leben der Völker. Sind sie auch vielfach verschüttet durch die nachfolgende Periode der Männerpoesie, die in dem Maße die Herrschaft zu erlangen scheint, als auch die materielle Produktion an die Männer übergeht, so lassen sie sich doch bei einer Reihe von Völkern bis tief in die litterarische Zeit hinein verfolgen.[1])

1) Einiges Rohmaterial hat Bruchmann, Poetik, S. 58 ff. zusammengestellt — freilich nur unter dem Gesichtspunkte der Kuriosität.

IX.

Der Rhythmus als ökonomisches Entwicklungsprinzip.

Unsere Untersuchung hat eine Reihe von Fäden bloßgelegt, deren Enden in der heutigen Welt weit auseinanderliegen, deren Anfänge aber in dem Maße, als man sie weiter zurückverfolgt, einander sich nähern und schließlich alle in einem Punkte zusammenlaufen. Dieser Punkt liegt hart an der Grenze des Gebietes, wo pfadloses Dunkel die Urgeschichte der Menschheit deckt, und wenn wir von diesem Schnittpunkte aus die zurückgelegten Wege noch einmal mit den Augen des Geistes durch die Jahrtausende hindurch verfolgen, so erkennen wir, daß wir es mit einem sozialen Evolutionsprozeß zu thun haben, der nach der sachlichen Seite als Differenzierung und Integration, nach der persönlichen als Arbeitsvereinigung und Arbeitsteilung betrachtet werden kann.

An jenem Konvergenzpunkte erblicken wir die Arbeit noch ungeschieden von Kunst und Spiel. Es giebt nur eine Art der menschlichen Thätigkeit, welche Arbeit, Spiel und Kunst in sich verschmilzt. In dieser ursprünglichen Einheit der geistig-körperlichen Bethätigung des Menschen erkennen wir bereits die spätere wirtschaftlich-technische Arbeit, die Hauptformen des Spiels und alle Künste, sowohl diejenigen der Bewegung als auch diejenigen der Ruhe, in ihren Keimpunkten eingeschlossen, und wenn wir

unsere Begriffe auf diesen Zustand übertragen wollen, so müssen wir sagen: die Künste der Bewegung (Musik, Tanz, Dichtkunst) treten beim Vollzug der Arbeit mit zu Tage, und die Künste der Ruhe (Bildnerei, Malerei) erscheinen in den Ergebnissen der Arbeit — wenn auch oft nur in der Gestalt der Ornamentik — verkörpert.[1]) Diesem allem aber fehlt noch das wirtschaftliche Moment. Es ist reine, instinktive Lebensbethätigung.

Das Band, welches diese, nach unserem Empfinden so verschiedenartigen Elemente zusammenhält, ist der Rhythmus: die geordnete Gliederung der Bewegungen in ihrem zeitlichen Verlauf. Der Rhythmus entspringt dem organischen Wesen des Menschen. Alle natürliche Bethätigung des tierischen Körpers scheint er als das regulierende Element sparsamsten Kräfteverbrauchs zu beherrschen. Das trabende Pferd und das beladene Kamel bewegen sich ebenso rhythmisch wie der rudernde Schiffer und der hämmernde Schmied. Der Rhythmus erweckt Lustgefühle; er ist darum nicht bloß eine Erleichterung der Arbeit, sondern auch eine der Quellen des ästhetischen Gefallens und dasjenige Element der Kunst, für das allen Menschen ohne Unterschied der Gesittung eine Empfindung innewohnt. Durch ihn scheint in der Jugendzeit des menschlichen Geschlechts das ökonomische Prinzip instinktiv zur Geltung zu kommen, welches (nach Schäffle) uns befiehlt, möglichst viel Leben und Lebensgenuß mit möglichst ge-

---

1) Vgl. oben S. 14. — Nach Grosse a. a. O. S. 142 ff. findet sich in der Ornamentik der Naturvölker das „Prinzip der rhythmischen Anordnung" in größter Ausdehnung vor. Dasselbe würde somit nicht bloß die verschiedenen hier behandelten Elemente der Thätigkeit dieser Völker beherrschen, sondern sich auch auf die Produkte dieser Thätigkeit übertragen. Doch würde es zu weit führen, hier diesem Gesichtspunkte nachzugehen.

ringer Aufopferung an Lebenskraft und Lebenslust zu erstreben.

Schon die alten Philosophen sind auf diese universale Bedeutung des Rhythmus aufmerksam geworden. Platon leitet ihn aus der Natur des Menschen ab, indem er auf die Freude der Jugend an lärmender Bewegung hinweist. Die übrigen Lebewesen hätten keine Empfindung für die Ordnung in den Bewegungen, die man als Rhythmus und Harmonie bezeichne; den Menschen aber sei diese mit Lust verbundene Empfindung von den Göttern verliehen, welche am Tanze Anteil hätten (den Musen, Apollon und Dionysos). Durch jene Lust erweckten die Götter in uns die Neigung zur Bewegung und zum Tanze, und verbänden durch Gesänge und Tanzreigen die Menschen mit einander.[1] Aristoteles unterscheidet einen dreifachen Rhythmus: einen Rhythmus der Gestalten (σχηματιζόμενος), der sich in den Bewegungen des Tanzes zu erkennen giebt, einen Rhythmus der Töne, der zusammen mit der Harmonie im Liede zum Ausdruck gelangt, und einen Rhythmus der Rede, dessen Teile die Metra sind. Auch ihm ist der Rhythmus etwas der menschlichen Natur Entsprechendes (κατὰ φύσιν) oder Verwandtes (συγγενές). Mit der Harmonie zusammen bewirkt er das Lustgefühl, das wir bei der Musik empfinden; im Verein mit der Nachahmung und der Harmonie, die

1) Platon bringt an der betr. Stelle (Ges. II, 653 D ff.) das Wort χορός sogar in etymologischen Zusammenhang mit χαρά. — Die im letzten Satze ausgesprochene sozialisierende Seite des Tanzes findet sich in wirkungsvollster Weise rhetorisch verwertet bei Xenoph., Hell. II, 4, 20 — ein Beweis, daß es sich um eine für die Griechen anerkannte Wahrheit handelte. — Vgl. auch Cicero de or. III, 51, 197: Nihil est tam cognatum mentibus nostris quam numeri atque voces.

ebenfalls angeboren sind, hat er die Menschen von selbst zur Erfindung der Poesie geführt.[1])

Die Griechen legten deshalb dem Elemente der formalen Gliederung in der Musik eine hohe Bedeutung für die Erziehung der Jugend bei. Rhythmus und Harmonie sollen die menschliche Seele erfüllen und das ganze Leben durchdringen, weil sie tüchtig zum Reden und Handeln machen.[2]) Aber nicht minder schätzten sie den Rhythmus der Körperbewegung, den sie als Ausdruck feiner Bildung und sittlicher Selbstzucht ansahen. Den von Musik und

---

1) Aristot. Poet. c. 4 und Polit. VIII, 5—7. — Mein verehrter Kollege O. Immisch macht mich auf eine interessante Stelle in den Arist. Probl. p. 920^b, 29 ff. aufmerksam, in welcher die Frage erörtert wird, ob der Rhythmus und überhaupt das musikalische Gefühl angewöhnt oder angeboren seien, und in der sich auch ein Hinweis auf den Rhythmus der Arbeit findet. Ich setze die Stelle deshalb hierher: Διὰ τί ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ ὅλως ταῖς συμφωνίαις χαίρουσι πάντες; ἢ ὅτι ταῖς κατὰ φύσιν κινήσεσι χαίρομεν κατὰ φύσιν; σημεῖον δέ, τὰ παιδία εὐθὺς γενόμενα χαίρειν αὐτοῖς. διὰ δὲ τὸ ἔθος τρόποις μελῶν χαίρομεν. ῥυθμῷ δὲ χαίρομεν διὰ τὸ γνώριμον καὶ τεταγμένον ἀριθμὸν ἔχειν καὶ κινεῖν ἡμᾶς τεταγμένους· οἰκειοτέρα γὰρ ἡ τεταγμένη κίνησις φύσει τῆς ἀτάκτου, ὥστε καὶ κατὰ φύσιν μᾶλλον. σημεῖον δέ, πονοῦντες γὰρ καὶ πίνοντες καὶ ἐσθίοντες τεταγμένα σώζομεν καὶ αὔξομεν τὴν φύσιν καὶ τὴν δύναμιν, ἄτακτα δὲ φθείρομεν καὶ ἐξίσταμεν αὐτήν. αἱ γὰρ νόσοι τῆς τοῦ σώματος οὐ κατὰ φύσιν τάξεως κινήσεις εἰσίν. συμφωνίᾳ δὲ χαίρομεν, ὅτι κρᾶσίς ἐστι λόγου ἐχόντων ἐναντίων πρὸς ἄλληλα. ὁ μὲν οὖν λόγος τάξις, ὃ ἦν φύσει ἡδύ. τὸ δὲ κεκραμένον τοῦ ἀκράτου πᾶν ἥδιον, ἄλλως τε κἂν αἰσθητὸν ὂν ἀμφοῖν τοῖν ἄκροιν ἐξ ἴσου τὴν δύναμιν ἔχοι ἐν τῇ συμφωνίᾳ ὁ λόγος.

2) Plat. Protag. p. 326 B: καὶ τοὺς ῥυθμούς τε καὶ τὰς ἁρμονίας ἀναγκάζουσιν οἰκειοῦσθαι ταῖς ψυχαῖς τῶν παίδων, ἵνα ἡμερώτεροί τε ὦσι καὶ εὐρυθμότεροι καὶ εὐαρμοστότεροι γιγνόμενοι χρήσιμοι ὦσιν εἰς τὸ λέγειν τε καὶ πράττειν· πᾶς γὰρ ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου εὐρυθμίας καὶ εὐαρμοστίας δεῖται. — Man vergleiche noch über die Ansichten der Alten vom Rhythmus: Christian Kirchhoff, Dramatische Orchestik der Hellenen (Leipzig 1898), S. 3ff. und S. 238ff.

Gesang begleiteten Tanz, als die vollkommenste Ausprägung des Rhythmus, betrachteten sie als eine religiöse Handlung; ihm zu Ehren waren die mythischen Figuren der Kureten und Korybanten entstanden; er ist an der Entwicklung der poetischen Litteratur des alten Hellas in hervorragendem Maße beteiligt, und bis in späte Zeiten hinein hat er eine nicht unwichtige soziale und politische Rolle gespielt. Bei den Thessalern war das Amt des „Vortänzers" eine hohe staatliche Würde, und die kriegerischen Erfolge der Lakedämonier schrieb man nicht in letzter Linie der durch die orchestischen Übungen der Jugend erzielten Disziplin zu. Die Alten hatten darum auch ein außerordentlich feines Gefühl für den Rhythmus der Körperbewegungen und der Sprache und ließen Verstöße gegen beides im Theater nicht leicht ungerügt.[1]) Aber sie haben auch schon den Begriff des Rhythmus auf ursprünglich ihm fern liegende Gebiete übertragen, wie namentlich auf Werke der Kunst und selbst des Handwerks.[2]) Rhythmisch war ihnen schließlich alles in richtigen Verhältnissen Gegliederte und durch seine innere Ordnung Wohlgefällige. Der Rhythmus war ihnen ein Prinzip, welches das Weltall durchdringt, gleichzeitig entstanden — wie uns Lukian in seiner Schrift über den Tanz erzählt — mit dem alten orphischen Eros, der das uranfängliche Chaos ordnete und den „Reigen der Sterne" in Bewegung setzte.

Der heutigen Menschheit muß diese Auffassung fremdartig vorkommen. In unserer Erziehung spielt der Rhyth-

1) Cic. Parad. 3, 2, 26: histrio si paulum se movit extra numerum aut si versus pronuntiatus est syllaba una brevior aut longior, exsibilatur, exploditur. Cf. Or. 51, 173.

2) Vgl. z. B. Xenoph. Mem. III, 10, 10. Platon. Polit. III, 400. 413*. Diod. Sic. I, 97.

mus keine Rolle mehr; bei den Körperbewegungen wird er kaum beachtet, und selbst in der Tonkunst ist er so sehr hinter Melodie und Harmonie zurückgetreten, daß sogar Musikgelehrte Miene machen, ihm nur eine Nebenrolle zuzuerkennen.[1]) Allerdings beobachten wir noch den Einfluß, den ein frischer Militärmarsch oder eine lustige Tanzweise auf die ermüdeten Glieder ausüben, wie sie gleichsam die Muskeln straffer zu spannen, die verlorene Kraft wieder zu bringen, den Geist zu ermuntern und die Stimmung zu heben scheinen. Wir empfinden, daß unrhythmische Geräusche uns nach kurzer Zeit unerträglich werden; aber an unrhythmischen Bewegungen nehmen wir kaum noch Anstoß; das Tanzen erscheint uns als eine bedeutungslose konventionelle Belustigung, und ein politischer Redner, der wie jener Athener seine Zuhörer als seine „Mittänzer" anreden wollte, würde sich dem Gelächter aussetzen.

Diese Umkehr der Anschauungen scheint mir nicht in letzter Linie mit der tiefgreifenden Veränderung unserer Lebensbedingungen und unserer Arbeitsweise zusammenzuhängen, insbesondere aber mit dem Einfluß, den der Gebrauch künstlicher Arbeitsinstrumente auf die Haltung und Bewegung des Körpers ausübt.

Versetzen wir uns einen Augenblick auf den Anfangs- und Ausgangspunkt aller wirtschaftlichen Thätigkeit, den Zustand des rohen Naturvolkes, zurück, so erblicken wir auf der einen Seite den bedürftigen Menschen mit den ihm angeborenen, noch unentwickelten Körper- und Geisteskräften, auf der anderen Seite die äußere Natur, aus der er vermittelst der Arbeit die Mittel zu seiner Bedürfnis-

---

1) Vgl. z. B. E. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen (7. Aufl.), S. 161 ff.

befriedigung heranzuholen hat. Alle Arbeit richtet sich auf Orts- oder Formveränderung an den Dingen der Außenwelt. Zu ihrer Ausführung stehen dem Menschen zunächst nur seine Gliedmaßen zur Verfügung, die er entsprechend der anatomisch-physiologischen Naturanlage seines Körpers bewegt und so auf den Stoff wirken läßt. Diese Einwirkung ist eine unmittelbare; es giebt keinerlei künstliche Hilfsmittel, durch welche eine Umsetzung der Muskelbewegungen stattfinden könnte. Kraftaufwendung und Kraftwirkung sind im besten Falle einander gleich, da kraftersparende mechanische Vorrichtungen noch unbekannt sind.

Unter diesen Umständen ist die Orts- und Formveränderung der Dinge ein äußerst mühsames, langwieriges Geschäft, da sie nur durch direkte Einwirkung der Arme, der Hände, der Füße, der Nägel, der Zähne auf den Stoff bewerkstelligt werden kann. Aber zugleich ist auch jede Arbeitsbewegung eine vollkommen willkürliche, lediglich durch die natürlichen mechanischen Hilfsmittel des Körpers bedingte. Mit Notwendigkeit muß darum die übergroße Menge der Arbeitsvorgänge sich von selbst rhythmisch gestalten.

Auch die Erfindung der ersten Werkzeuge ändert an diesem Zustand nur wenig. Denn sie sind zunächst nur eine Vervollkommnung der Gliedmaßen in derjenigen Eigenschaft, welche für den Arbeitsprozeß am wichtigsten ist.[1]) Der Hammer ist eine härtere und unempfindliche Faust, die Feile, die Schabmuschel, das Grabscheit treten an Stelle der Fingernägel, die Ruderschaufel ist nur eine verbreiterte hohle Hand, die Mörserkeule ersetzt den stam-

1) Vgl. Rau, Grundsätze der Volkswirtschaftslehre I, § 125ᵃ. M. Chevalier, Die heutige Industrie, ihre Fortschritte und die Voraussetzungen ihrer Stärke, S. 12.

pfenden Fuß, der Reibstein die pressende Handfläche. Das Werkzeug wird zwar zwischen den menschlichen Körper und den Stoff eingeschoben; aber die Bewegungen des ersteren wirken noch immer unmittelbar auf den letzteren; der arbeitende Mensch reguliert diese Bewegungen noch immer selbständig; sie sind durchaus in seinen Willen gestellt; ihr räumliches Ausgreifen, ihre Dauer, ihre Schnelligkeit sind lediglich durch seine Körperkonstitution, seine technische Einsicht, seine Stimmung bedingt. Keine äußere Macht erzwingt sie.

Die ganze Gestaltung des Arbeitsverfahrens ist sonach durchaus individuell. Selbst das Werkzeug wird gleichsam zu einem Teil des Individuums, wie wir noch heute bei der gewöhnlichen Handarbeit beobachten können, wo jeder mit der eigenen Schaufel oder Hacke, dem eignen Beil oder Schlägel am besten fertig wird.[1]) Dazu sind die meisten dieser Arbeitsmittel noch relativ wenig wirksam; jede einzelne Arbeit muß lange gleichmäßig fortgesetzt werden, wenn die erstrebte Wirkung erreicht werden soll: alles Umstände, die auch auf dieser Stufe noch der rhythmischen Gestaltung der Arbeitsbewegungen den weitesten Spielraum sichern.

Zugleich aber ergeben sich mit der Anwendung von Werkzeugen aus hartem, stark schwingendem Material rhythmisch verlaufende und darum musikalisch wirkende Arbeitsgeräusche, die auf den primitiven Menschen einen incitierenden Einfluß üben, weil sie Lustgefühle erregen, die er zu wiederholen und zu verstärken strebt. So gesellt sich zum Klange des Werkzeugs der nachahmende Laut der Stimme: es entsteht der Arbeitsgesang.

1) Darin liegt mit ein Grund dafür, weshalb viele der alten Zunfthandwerke fordern, daß der Geselle sein eigenes Werkzeug besitze.

Offenbar haben wir damit alle Voraussetzungen gegeben, welche beim Tanze der Naturvölker zutreffen: automatische Gestaltung der Körperbewegung, Gesang und begleitendes oder bloß taktierendes Instrument, und in der That beobachten wir, wo sich eine derartig gestaltete Arbeit noch erhalten hat, z. B. bei den Ruderfahrten der Südseeinsulaner, auch die Wirkungen des Tanzes: große Ausdauer in den Körperbewegungen und wachsende Schnelligkeit derselben, verbunden mit einer sich steigernden Fröhlichkeit (vgl. S. 301 f.). Wir haben mehrfach Arbeitsbewegungen kennen gelernt, die sich von Tanzbewegungen kaum unterscheiden ließen; die Römer verglichen das Stampfen der Walker mit dem Waffentanz der Salier; die Arbeit der antiken Keltertreter (oben S. 360) gestaltete sich wie ein Fest, und die Abbildung des Teigknetens (mit den Füßen) in einer altägyptischen Bäckerei nimmt sich wie eine orchestische Scene aus.[1])

Natürlich darf man derartige vereinzelte Beobachtungen nicht verallgemeinern; aber man darf auf der andern Seite noch viel weniger in den Ton der modernen Nationalökonomen einstimmen, welche jede einförmige Arbeit als „geisttötende" und besonders „aufreibende" Arbeit ansehen. Gerade die Einförmigkeit der Arbeit ist die größte Wohlthat für den Menschen, so lange er das Tempo seiner Körperbewegungen selbst bestimmen und beliebig aufhören kann. Denn sie allein gestattet rhythmisch-automatische Gestaltung der Arbeit, die an sich befriedigend wirkt, indem sie den Geist frei macht und der Phantasie Spiel-

---

1) Vgl. Erman, Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum, S. 269; dort auch das Treten der Trauben, S. 278. — Bei den Israeliten wird der Refrain im Gesange der Keltertreter (hedad, hedad!) geradezu zum allgemeinen Jubelruf. Vgl. Jer. 48, 33. 25, 30. 51, 14; Jes. 16, 9. 10.

raum gewährt. Rhythmische Arbeit ist aber auch an sich nicht geistlose, sondern in hohem Maße vergeistigte Arbeit; nur daß die dafür nötigen psychischen Operationen (oben S. 22 f.) an den Beginn der Verrichtung verlegt sind und ihre späteren Wiederholungen nur beeinflussen, wie das aufgegossene Öl den Gang der Maschine. Aufreibend werden nur solche einförmigen Arbeiten, die sich nicht rhythmisch gestalten lassen und bei jeder neuen Operation eine neue, wenn auch gleichartige Aktion unseres Vorstellungsvermögens erfordern, wie das Addieren von Zahlenreihen, das Abschreiben von Schriftsätzen u. dgl.[1])

Auf die Arbeit der Naturvölker angewendet, ergiebt dies auf der einen Seite möglichste Einschränkung dessen, was ihnen am schwersten wird, des Nachdenkens, und auf der anderen Seite die Herbeiführung dessen, was sie bei ihrer Indolenz und Energielosigkeit am meisten brauchen, einer „gehobenen Stimmung, ohne die sie zu energischen Kraftleistungen nicht fähig sind“.[2]) Es liegt also in der

1) Sehr feine Beobachtungen über den Einfluß des automatischen Arbeitens auf die Seelenstimmung des Arbeitenden und auf die Qualität der Arbeit, sowie insbesondere auch über die Wirkung von Widerständen, welche den rhythmischen Gang der Arbeit unterbrechen und erneutes Nachdenken verlangen, bei L. Tolstoi, Anna Karenin, Bd. I, dritter Teil, Kap. 4 und 5.

2) Vgl. Fritsch, Die Eingeborenen Südafrikas, S. 351. Schneider, Naturvölker II, 202. — Der „Musikalisch-kritischen Bibliothek“ von J. N. Forkel (Gotha 1778) Bd. I, S. 229 entnehme ich folgende Ausführung „über den Zustand der Musik bei den Egyptiern und Chinesen“: „Die Missionarien bemerkten, daß die Melodien, welche sie zu Canton hörten, mit denen, welche man im ganzen südlichen Asien hört, eine Aehnlichkeit haben. Die Reisebeschreiber, welche diesen Theil der Welt durchreist sind, haben gleich anfänglich bemerkt, daß die Menschen daselbst beständig durch das Geschrey oder Geräusch, dergleichen man auf den Schiffen in Japan, China, Siam und allen Inseln des Indianischen Archipelagus, um die

Möglichkeit, ja Notwendigkeit rhythmischer Gestaltung der primitiven Arbeitsprozesse ein mächtiges kulturförderndes Element, das bei aller Unergiebigkeit der Arbeitsmethoden und aller Unvollkommenheit der Hilfsmittel doch unter günstigen Verhältnissen Werke hervorzubringen gestattet, die noch das Staunen der späten Nachkommen erwecken. Man bedenke z. B. nur, daß es bei den meisten Naturvölkern kein anderes Transportmittel giebt, als den Kopf oder Rücken des Menschen. Werden doch noch heute in China die Feldfrüchte an einer über die Schulter gelegten Stange transportiert[1]), und in Japan erfolgt selbst die Fortbewegung des Materials zu großen Bauwerken in Netzen, die an einer solchen Stange getragen werden[2]). Auf der Pariser Weltausstellung von 1889 waren mehrere Dörfer von Eingeborenen aus den französischen Kolonien dargestellt, in deren Hütten die verschiedenen gewerblichen Arbeiten dieser Völker vor den Augen des Publikums ausgeführt wurden. Nicht einer dieser Produktionsprozesse bedurfte mehr Werkzeug, als daß es sich bequem in einer Hand hätte forttragen lassen. Und Ähnliches gilt selbst von den ostasiatischen Völkern mit ihrer alten Kul-

---

Ruderknechte zur Arbeit zu erhalten, macht, zur Bewegung und Arbeit ermuntert werden müssen... Es kömmt dieses von der Trägheit der Seele her, welche alle Augenblicke durch einen rauhen oder scharfen Schall, als der von einer Trommel oder Flöte ist, gleichsam aufgeweckt werden muß, wie man denn dergleichen Instrumente auch in allen heißen Gegenden des Weltkreises antrifft. Liebliche und melodische Töne würden die sinnlichen Werkzeuge bey diesen Völkern nicht genug rühren; und eben aus diesem Grunde haben sie es niemals in der Musik weit gebracht und dürften es wohl schwerlich jemals weit darin bringen."

1) Scherzer, Fachmännische Berichte über die österr.-ung. Exp. nach Siam, China und Japan (1868—1871), Anhang, S. 64.

2) G. Spieß a. a. O., S. 165.

tur.[1]) Unter solchen Umständen vermag die schwache Kraft des Einzelnen nur wenig zu leisten. Es müssen Massen von Menschen aufgeboten werden, um eine größere Arbeitsaufgabe zu bewältigen, und gerade hier zeigte sich uns die rhythmische Gestaltung der Arbeit bei der Bitt- und Fronarbeit als ein Faktor von zusammenfassender Kraft.

Überall regt die gesellige Arbeit von selbst zu taktmäßiger Gestaltung der Thätigkeit und zum Gesang an, in welchem wir somit einen wichtigen Faktor für die Ausbildung der Arbeitsgemeinschaft und auch ein Erziehungsmittel zur Arbeitsamkeit zu erblicken haben werden.[2])

Noch viel eindringlicher treten uns diese Gesichtspunkte bei etwas vorgeschritteneren Kulturverhältnissen entgegen,

---

1) „Die indischen Handwerker arbeiten fast ohne Werkzeug; ihre Werkstätte ist allenthalben. Da kommt z. B. ein indischer Schmied, der Eisenwerk für das Haus anfertigen soll. Er macht an Ort und Stelle eine Grube, sammelt umherliegendes Holz und brennt sich seine Kohlen. Den andern Tag kommt er wieder, seine Schmiede unter dem Arme. Er pflanzt seinen Amboß in den Boden, baut sich eine Esse von ein wenig Erde, mischt die Kohlen mit Reishülsen und zündet ein Feuer an. Dann setzt er sich mit untergeschlagenen Beinen dahinter und läßt seinen Blasebalg (ein zusammengenähtes Kalbfell) lustig spielen. Wenn das Eisen glüht, so streckt er es auf den Amboß; seine Füße braucht er ohne Weiteres zum Schraubstock. Auf die Weise fertigt er Riegel, Haken, Schlösser u. s. w. So einfach geht es aber nicht bloß bei dem Grobschmied her; selbst der Goldschmied arbeitet die feinsten Sachen, man möchte beinahe sagen, aus freier Hand. In der Wohnung eines Europäers sahen wir einmal einen solchen in einem Winkel des Hausflurs kauern, emsig beschäftigt mit der Verfertigung einer goldenen Kette. Er hatte dazu nichts als seine zehn Finger und ein Zängelchen." K. Graul, Reise nach Ostindien IV, S. 96 f.

2) Das letztere gilt auch von der Einzelarbeit. In einem lettischen Volkslied (Ulmann a. a. O., Nr. 236) giebt die Schwester dem Bruder für die Brautwahl den Rat, sich eine gute Sängerin auszusuchen; denn eine solche sei auch fleißig bei der Arbeit.

wie wir sie etwa bei den vorderasiatischen Völkern und bei den alten Ägyptern finden. Die Ausrüstung der letzteren mit Werkzeugen und sonstigen Arbeitsmitteln, welche uns aus ihren zahlreichen Denkmälern in ziemlicher Vollständigkeit entgegentritt, war eine wahrhaft klägliche. Beim Ackerbau scheint der hölzerne, von Menschen gezogene Pflug die Regel gebildet zu haben. Die großen Schollen des schweren Bodens wurden mit hölzernen Hacken oder Hämmern zerkleinert, die Saat durch Schafe eingetreten. Egge und Walze kannte man nicht; den Wagen benutzte man mindestens nicht zu landwirtschaftlichen Zwecken.[1])

Zum Transport der großen Baustücke verwendete man gewöhnlich nur Menschenkräfte, die sie auf hölzernen Schleifen an langen Seilen paarweise gereiht fortbewegten. Zur Bearbeitung der härtesten Steine hatte man nur die primitivsten Werkzeuge. „Alle Bilder, die die Bildhauer bei ihrem Werke darstellen, lassen sie mit einem kleinen metallenen, in Holz gefaßten Meißel und einem größeren Schlägel die Statuen bearbeiten, während sie die Politur durch Schlagen und Reiben mit Quarzstücken erzeugen. Mögen sie nun auch diese unvollkommenen Instrumente sich noch durch allerlei Kunstgriffe verbessert haben, immerhin mußte ihre Arbeit eine sehr mühsame und zeitraubende sein."[2]) Auch „die Instrumente, deren sich die ägyptischen Tischler und Zimmerleute bedienten, waren ziemlich einfacher Natur, und es ist jedenfalls nicht das Verdienst dieser Werkzeuge gewesen, wenn ihre Arbeiten oft so vollendet ausgefallen sind. Die metallenen Teile der Werkzeuge bestanden aus Bronze und wurden nur bei den Meißeln und Sägen in den Stiel eingelassen, während man bei allen Äxten

---

1) Erman a. a. O., S. 569 ff. 649 ff.
2) Erman, S. 551.

und Queräxten sich begnügte, sie mit Lederriemen an den Griff zu binden." Das Universalinstrument war der Dächsel unserer Zimmerleute, eine kleine Queraxt, deren Stiel die Gestalt eines spitzen Winkels mit ungleichen Schenkeln hat; an dem kurzen Schenkel war das bronzene Blatt angebunden, der längere wurde als Griff benutzt. „Als Hobel diente ein großes spatenförmiges Instrument, mit dessen breitem Blatte der Arbeiter die kleinen Unebenheiten des Holzes abstieß; die feinere Politur ward schließlich durch unablässiges Reiben mit einem glatten Steine erreicht. Die Säge hatte, wie unsere Stichsägen, nur einen Griff, und es war jedenfalls eine höchst mühsame Arbeit, einen dicken Sykomorenstamm mit diesem ungeschickten Instrumente in Bretter zu zerschneiden. Der Balken, den man zersägen wollte, ward in der Regel senkrecht an einen in den Erdboden eingetriebenen Pfahl gebunden, und auch die durchschnittenen Teile des Holzes wurden umschnürt, damit sie nicht durch ihr Auseinanderklaffen das Sägen störten. In älterer Zeit steckte man dann noch schräg durch diese Binden einen Stab, an dem ein Gewicht hing; er sollte sie offenbar in der richtigen Spannung halten und am Heruntergleiten verhindern."[1])

Man muß sich solche Einzelheiten vergegenwärtigen, um zu begreifen, eine wie ungeheure Menschenmenge erforderlich war, um mit so schwachen technischen Hilfsmitteln Großes und Dauerndes zu leisten. Um einen Steintransport aus den Brüchen von Hammamat nach dem zwei Tagereisen entfernten Nil zu bewerkstelligen, bedurfte es einmal einer Expedition von 8368 Köpfen. Diese Massen mußten in wirksam zusammenfassender Weise zum Werke vereinigt, die Arbeit selbst mußte für jede

1) Erman, S. 601 f.

Aufgabe besonders organisiert werden. Und hier bot der Rhythmus ein Bindemittel, wie es nicht besser gedacht werden kann, indem er eine Mehrzahl von Arbeitern zu einem energisch thätigen Körper vereinigte, der seine Obliegenheiten mit ähnlicher Präzision erfüllte wie heute die Maschine. Freilich ist er nicht, wie die letztere, unermüdlich; aber er hält doch länger aus, arbeitet munterer und gleichmäßiger, als der auf sich gestellte isolierte Arbeiter. Die in ihm vereinigte Vielheit von Arbeitern leistet mehr als das gleich Vielfache der Arbeit eines Einzigen; ja sie leistet in kurzer Zeit, was der Einzelne nie vermöchte, auch wenn er Jahrzehnte lang sich abmühte.

Schon eine flüchtige Durchmusterung einer Abbildersammlung ägyptischer Denkmäler bot folgende Beispiele von Arbeiten, bei welchen je zwei Arbeiter im Wechseltakt thätig waren: das Schlagen und das Auswinden der Wäsche, das Fällen eines Baumes, das Stampfen des Getreides, das Kneten des Teiges, das Ausmeißeln und das Abschleifen einer Bildsäule, das Treten der Blasbälge beim Schmiedefeuer, das Blasen des Glases, das Weben, das Flechten des Papyrusschilfes, das Zusammendrehen eines Seiles mittels eines durch eine Schlinge gesteckten Stabes.[1] Das letztere war offenbar ein technisches Universalmittel, das bei den verschiedensten Gelegenheiten angewendet wurde. Größere Arbeiterscharen erblicken wir bei der Feldbestellung und Ernte, beim Ziegelstreichen, beim Fischfang, beim Lastenbefördern, und hier finden wir auch zahlreiche Gleichtaktarbeiten. Beim Beladen eines Schiffes schleppen die Träger, zu je 6 vereinigt, auf ihren Schultern die an langen Stangen hängenden Lasten; 30

1) Die meisten auch bei Erman abgebildet; vgl. S. 301. 538. 277 f. 552. 608 f. 595, 584. 278. 604.

und mehr Ruderer sind geschäftig, um das Schiff in Bewegung zu setzen.[1]) „Am Vorderteile steht der Kapitain und läßt es nicht an seiner Stimme fehlen" (vgl. oben S. 211 f.). Bei starker Strömung und konträrem Winde muß das Fahrzeug von der Mannschaft getreidelt werden. Überhaupt kommt das Seilziehen (S. 175 ff.) zu vielfältiger Anwendung. Beim Fischfang ziehen 7 bis 8 Mann an langen Tauen das Schleppnetz durch das Wasser auf's Trockne[2]), und selbst beim Vogelfang sind 3 oder 4 Menschen an einem Stricke mit sichtlicher Anstrengung bemüht, die Falle zuzuziehen. Beim Transport einer Statue sieht man nicht weniger als 172 Männer an vier langen Seilen vor die gewaltige Last gespannt. „Auf den Knieen des Kolosses steht der Aufseher, der mit Händeklatschen und Rufen den Ziehenden das Kommando erteilt; ein anderer sprengt von der Basis aus Wasser auf den Weg; neben der Statue gehen Leute, die das nötige Wasser und einen großen Balken tragen, sowie Aufseher mit ihren Stöcken."[3]) Die Tragsessel der Vornehmen werden je von 12 und mehr Dienern fortbewegt; die heilige Barke des Ammon Rē' tragen 26 Träger auf langen Stangen, sechsmal zu je 4 und einmal zu 2 nebeneinandergereiht.[4]) Um einen kleinen thönernen Schmelzofen durch Rohre anzublasen, sind 6 Mann nötig, und beim Keltern sehen wir in der Kufe 7 Treter stampfen, die sich mit den Händen an von der Decke herabhängenden Stricken halten, um bei ihrer Arbeit nicht zu fallen.[5]) Diese Beispiele ließen sich leicht

1) Erman, S. 640 ff. 678.
2) Erman, S. 326. 535; der Vogelfang S. 324.
3) Erman, S. 632. — Ähnliches noch heute in Madagascar: Sibree a. a. O., S. 255 f.
4) a. a. O., S. 100. 648. 374.
5) Erman, S. 609. 278.

vermehren. Einzelarbeit findet sich sehr selten; um so häufiger sind Gruppen von Arbeitern, die verschiedenartige, aber zusammengehörige Thätigkeiten vornehmen. Natürlich läßt sich nicht sagen, wie weit hierbei rhythmische Bewegung stattfand.

Das aber wird ohne weiteres einleuchten: überall wo Häufung der Arbeitskräfte technische oder wirtschaftliche Notwendigkeit war und wo demgemäß der Chorgesang der Arbeiter oder die Trommel das Werk begleitete, mußte dieses eine Art festlichen Charakters annehmen. Die Arbeit wurde in gehobener Stimmung verrichtet; sie konnte dem Einzelnen nicht als Last erscheinen. Und noch bis auf den heutigen Tag finden sich Reste dieses festlichen Grundzuges, wenn man auch den Gesang, wo er bei der Arbeit selbst keine Stätte mehr findet, an den Anfang oder das Ende derselben verlegt hat. Die Wilden ziehen unter Gesang und Trommelschlag und im Taktschritt zur Jagd, zum Fischfang und tragen im Triumphzuge die Beute nach Hause. Die Schnitter und Schnitterinnen legen zur Ernte ihre besten Kleider an; singend, an manchen Orten mit Musikbegleitung, wandern sie hinaus und kehren ebenso am Abend wieder heim. Ihre Beköstigung ist eine bessere, und nach Vollendung der Ernte schließt sich ein Fest mit Tanz an.[1]) In Korea „befindet sich in jedem Orte die notwendige Anzahl von Trommeln, Flöten, Hörnern und Cymbals, da nicht nur abends nach der Arbeit, sondern auch in der Mittagspause die Landleute verschiedene Weisen aufspielen, die zumeist von Gesängen begleitet werden."[2]) In Nassau singt man, wenn man

1) Vgl. z. B. in der Ztschr. des Vereins für Volkskunde VII (1897), S. 151 eine Schilderung aus Anhalt.

2) M. A. Pogio, Korea. Aus d. Russ. übers. von Ursyn-Prusrynski (Wien u. Lpz. 1895), S. 167.

von der Schafwäsche im Sommer heimkehrt, und wenn wir auch nicht mehr zum Hausbau die Trommel schlagen, so ist doch an das Ende desselben das Richtfest gelegt, bei dem der Gesang nie fehlt.

Bei der Einzelarbeit wirkt der Gesang wenigstens tröstend und ermunternd oder unterhaltend. Mag ihn die Negerin zum Reibstein oder zur Kornstampfe anstimmen, mag der Tischlergeselle zur Säge, der Zimmermaler zu den Bewegungen des Pinsels sein Lied ertönen lassen, immer hilft es über die Beschwerden und die Einförmigkeit des Werkes hinweg, erleichtert die Arbeit. Das Werk, das sich taktmäßig mit Gesang verrichten läßt, gelingt, wie von Zauberhänden beschleunigt. Ein estnisches Bauernliedchen[1]) hat dies in einer Weise ausgesprochen, die an die griechische Sage von Orpheus erinnert.

Nr. 243.

Klinge du, klinge du, Waldung,
Schalle du, schalle du, Haide,
Halle wider, halle, Hainlein!
Töne wider, o du Wüstlein,
Wider meine weiche Stimme,
Wider meine milde Kehle,
Wider mein Lied, das lieblichste!

Wo die Stimme zu versteh'n ist,
Möchten bald die Büsche brechen,
Selbst die Bäume bilden Klafter,
Kreuzweis schließen sich die Scheiter,
Schreiten vor zum Hof die Schober,
Häufen sich im Hof die Lachter,
Sonder junger Männer Zuthun,
Sonder angeschärfte Äxte.

1) Neus a. a. O., S. 82. Vgl. dazu das Holzfällerlied S. 228.

Müssen wir somit den Arbeits-Rhythmus und -Gesang als wichtige Hilfsmittel für die Entstehung und erste Entwicklung der Arbeit im heutigen volkswirtschaftlichen Sinne betrachten und können wir ihnen auch für die ersten Versuche zu einer zusammenfassenden Organisation der Arbeit eine gewisse Bedeutung zuerkennen, so ergiebt sich doch leicht, daß mit der Erfindung besserer Arbeitsinstrumente und mit der zunehmenden Indienststellung von Naturkräften seine Wichtigkeit für die menschliche Wirtschaft zunächst zurücktreten mußte. Als man die Kräfte des Hebels, des Keils, der Rolle, der Schraube kennen und in der mannigfachsten Weise anwenden lernte, als der Pflug an Stelle des Grabscheits trat, die Walze an Stelle der Stampfe, die Presse an Stelle des Schlägels, die Walkmühle und Schraubenkelter an Stelle der Füße des Walkers und Keltertreters, der Wagen an Stelle des Tragsessels; als das Ruder dem Segel, der Schiffszieher dem Leinpferd weichen mußte; als Stampfmörser und Reibstein der Roßmühle und diese wieder der Wind- und Wassermühle Platz machten: da war zwar auf allen diesen Gebieten eine ungeheure Arbeitslast von den Schultern des Menschen genommen; aber für den immerhin ansehnlichen Rest von Arbeit, der ihm überall noch verblieb, war er in der freien Gestaltung seiner Körperbewegungen beschränkt und von den neuen Hilfsmitteln der Produktion in gewissem Grade abhängig geworden. Seine körperliche Thätigkeit wirkte jetzt vielfach nur noch indirekt auf den Stoff; in dem räumlichen Ausgreifen und in der Zeitdauer der Muskelbewegungen war er nicht mehr ganz frei; das Werkzeug war nicht mehr eine bloße Verstärkung seiner Gliedmaßen, die diesen unbedingt gehorchte, sondern es begann eine gewisse Herrschaft über den Menschen auszuüben.

Die neuen Werkzeuge und Geräte schlossen allerdings meist eine rhythmische Gestaltung der durch sie entstandenen Arbeitsarten an sich nicht aus. Aber sie waren ungleich ergiebiger als die früher gebrauchten Arbeitsmittel; die Arbeit selbst war bedeutend produktiver; ihr unmittelbares Eingreifen bei dem einzelnen Produkt nahm viel weniger Zeit in Anspruch. In der früheren Periode hatte der Mensch dasselbe Arbeitsverfahren und das gleiche Werkzeug bei den verschiedensten Produktionsprozessen angewendet. Schlägel, Reibstein, Mörser waren Universalgeräte, mit denen die mannigfachsten Materialien bearbeitet wurden. Dies ergab eine Fülle von gleichartigen Muskelbewegungen und eröffnete dem Rhythmus das weiteste Anwendungsgebiet. Jeder konnte alles erzeugen und in allem geschickt sein. Mit dem Aufkommen besserer Werkzeuge und mit der durch die Erfahrung empfohlenen verschiedenartigen Behandlung verschiedener Stoffe änderte sich das. Die Werkzeuge differenzierten sich; sie wurden jedem Material besonders angepaßt (Gebrauchsteilung), und damit begann auch beim arbeitenden Menschen ein ähnlicher Anpassungsprozeß, den man allgemein Arbeitsteilung nennt.[1]) Dies drängte auf berufsmäßige Gestaltung der Arbeit hin, auf Scheidung der verschiedenen Elemente, die bis dahin in der menschlichen Thätigkeit vereint waren.

Es wird immer beachtenswert bleiben, daß bei dieser frühesten Berufsbildung die vorwiegend geistige und künstlerische Thätigkeit sich zuerst verselbständigt. Der Priester, der Arzt (Medizinmann), der Zauberer, der Sänger, der Tänzer, bez. die Tänzerin heben sich am frühesten aus der Masse der Stammgenossen heraus und gelangen als

1) Vgl. meinen Vortrag über Arbeitsgliederung und soziale Klassenbildung in der „Entstehung der Volkswirtschaft", S. 369 ff.

die Träger besonderer Gaben zu einer Sonderstellung; es folgt in der Regel der Schmied und lange nachher die übrigen Handwerker und Künstler. Die Arbeit stößt also alle fremdartigen Elemente ab; sie scheidet sich von den Künsten der Bewegung, dem Spiel, der Religionsübung; sie wird zu einem ernsten Geschäft, einer Lebensaufgabe. Zugleich aber sammelt sich wieder gleichartige Arbeit in den einzelnen Berufen. Werkzeuge, die wegen ihrer großen Ergiebigkeit für den Bedarf der einzelnen Haushaltung immer nur ganz kurze Zeit hätten benutzt werden können, mußten nun beständig in Aktion erhalten werden, da sie in der Hand des Berufsarbeiters dem Bedarf vieler Haushaltungen zu dienen hatten. Damit wurde dem Arbeitsrhythmus ein neues Feld eröffnet; es bildete sich für jedes Handwerk sozusagen ein eigner Arbeitstakt aus, der nicht selten sich auch dem Wesen derjenigen mitteilte, die es ausübten und oft in ihrer ganzen Körperhaltung und -Bewegung zu erkennen ist.

Auch hier hat die Anwendung des Rhythmus zweifellos die Produktivität der Arbeit gesteigert, und dies hat bei fortschreitender Entwicklung den Anlaß zu immer weiter gehender Teilung der Arbeit gegeben. Allerdings nicht dies allein. Aber es muß aufs stärkste betont werden, daß die großen technischen Fortschritte des letzten Jahrhunderts und unser heutiges „Maschinenzeitalter" nicht möglich gewesen wären ohne den langen ihnen vorausgegangenen Entwicklungsprozeß der Arbeitszerlegung und der Sammlung gleichartiger, der Rhythmisierung zugänglicher Arbeit an bestimmten Konzentrationspunkten, wie sie die Werkstätten der Berufsarbeiter boten.

Die Maschine hat dem Menschen zunächst immer nur einzelne Arbeitsbewegungen abgenommen, und es wird eine denkwürdige Thatsache in der Geschichte des Maschinen-

wesens bilden, daß viele der ältesten Maschinen rhythmischen Gang haben, indem sie sozusagen die Hand- und Armbewegungen des bisherigen Arbeitsverfahrens bloß nachahmen. Die ältesten Hobelmaschinen lassen einfach die Stöße des Handhobels durch mechanische Kraft vollziehen; die ältesten Sägewerke zeigen in der Gattersäge das Abbild der Handsäge, die älteste Wursthackmaschine die Bewegungen des Wiegemessers; die ältere Schnellpresse in der Buchdruckerei lehnt sich eng an die Handpresse an; die Lederglättmaschine wiederholt die Bewegungen des Glättsteins. Mit der weiteren Entwicklung des Maschinenbaues strebt man darnach, den mit dem rhythmischen Gang des Mechanismus meist verbundenen toten Rückgang zu vermeiden und geht, wo nur immer möglich, von der wage- oder senkrechten zur gleichförmigen rotierenden Bewegung über, die jenen Kraftverlust vermeidet. An die Stelle der Gattersäge tritt die Kreis- und später die Bandsäge; für die Glättung des Holzes kommen Scheiben- und Walzenhobelmaschinen auf; an die Stelle der einfachen Schnellpresse tritt die Rotationsschnellpresse. Damit schwindet die alte Musik der Arbeit, welche die rhythmisch gehenden Maschinen noch deutlich erkennen ließen, aus den Werkstätten; bei der raschen Bewegung der Triebwerke sind nur noch wirre, ohrenbetäubende Geräusche zu vernehmen, in die man wohl einen Rhythmus hineinhören kann, die aber für unsere Wahrnehmung nicht mehr rhythmisch sind und darum auch nur Unlustgefühle erwecken können.

Was dem Menschen bei den vollkommeneren Maschinen an Handarbeit übrig bleibt (Zuführung von Material u. dgl.), braucht nicht notwendig rhythmische Gestaltung der Körperbewegungen auszuschließen. Im Gegenteil haben manche Maschinen an Punkten rhythmische Bewegung ermöglicht, wo ein älteres Arbeitsverfahren sie nicht kannte.

Aber diese neuen Arbeitsrhythmen sind von den alten sehr verschieden. Der arbeitende Mensch ist nicht mehr Herr seiner Bewegungen, das Werkzeug sein Diener, sein verstärktes Körperglied, sondern das Werkzeug ist Herr über ihn geworden; es diktiert ihm das Maß seiner Bewegungen; das Tempo und die Dauer seiner Arbeit ist seinem Willen entzogen; er ist an den toten und doch so lebendigen Mechanismus gefesselt.

Darin liegt das Aufreibende der Fabrikarbeit und das Niederdrückende: der Mensch ist ein Knecht des nie rastenden, nie ermüdenden Arbeitsmittels geworden, fast ein Teil des Mechanismus, den er an irgend einer Stelle zu ergänzen hat. Und damit ist auch der Arbeitsgesang verschwunden. Was vermöchte die Menschenstimme gegen das Knattern des Räderwerks, das Surren der Transmissionen und alle jene unbestimmbaren Geräusche, welche die meisten Fabriksäle erfüllen und aus ihnen das Behagen verscheuchen! Zum Glück ist nur ein kleiner Teil der Maschinenarbeit auch Fabrikarbeit, und im Übrigen bleibt auch die Arbeit an der Maschine immer „Handarbeit". Wo aber die Arbeit körperliche Bewegung erfordert, da strebt sie auch, wo immer sie sich in gleichmäßiger Dauer fortsetzt, nach rhythmischer Gestaltung und wird immer darnach streben.

Ob aus dieser Erkenntnis für die technische Gestaltung des Arbeitsprozesses praktisch wichtige Fingerzeige entnommen werden können? Fast möchte man es glauben. Behauptete doch schon P. J. Schneider im Jahre 1835, „daß durch kluge und aufmerksame Anwendung rhythmischer Kraft bei den meisten Entreprisen, als Straßenbau, Wasserbau, Civil- und Militärbau und Webereien aller Art, in Bergwerken, Salz- und Zuckersiedereien, in Eisenhämmern, Glashütten, Fayence- und Tabaksfabriken u. s. w.

ein Viertel gewonnen werden könnte". Mag das phantastisch klingen, übersehen dürfen wir nicht, daß rhythmisches Arbeiten und Arbeitsgesang sich gerade bei den schwersten Verrichtungen (Treideln, Rammen) am längsten erhalten haben.

Doch das kann uns hier nicht weiter beschäftigen, wo es nur darauf ankam, eine der verborgenen Kräfte aufzudecken, welche in der wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung der Menschheit seit Jahrtausenden wirksam gewesen sind. Es darf nicht erwartet werden, daß dies beim ersten Anlaufe an allen Stellen bereits in genügender Weise gelungen sei. Wir stehen dem Leben des Naturmenschen äußerlich und innerlich zu fremd gegenüber, und in unserm heutigen Dasein haben sich die Elemente, von deren uraltem Zusammenwirken wir ausgehen mußten, bereits zu weit von einander entfernt, als daß wir ihre innigen Wechselbeziehungen überall richtig sollten ermessen können. Kunst und Technik gehen in ihrer berufsmäßigen Ausgestaltung jetzt sehr verschiedene Wege, und insbesondere haben die Künste der Bewegung zur Wissenschaft und Übung der Technik heute keine Beziehungen mehr, und im Leben des Arbeiters spielen sie kaum noch eine Rolle. Dagegen suchen die Künste der Ruhe seit langem wieder Anknüpfung mit der Technik zu gewinnen; eine organische Verbindung beider ist auf den meisten Gebieten fast ausgeschlossen.

Darin ist das Leben des Einzelnen ärmer, nüchterner geworden; die Arbeit ist ihm nicht mehr Musik und Poesie zugleich; die Produktion für den Markt bringt ihm nicht mehr persönliche Ehre und Ruhm, wie die Produktion für den eignen Gebrauch; sie verlangt Dutzendware und würde individuellen künstlerischen Neigungen keine Bethätigung gestatten, auch wenn sie vorhanden wären; die Kunst geht

selbst nach Brot. Die beruflich ausgestaltete Thätigkeit ist nicht heitres Spiel und froher Genuß, sondern ernste Pflicht und oft schmerzliche Entsagung. Aber es darf daneben nicht übersehen werden, was die Gesamtheit bei diesem Entwicklungsprozeß gewonnen hat. Technik und Kunst haben sich durch Differenzierung und Arbeitsteilung zu einer ungeahnten Leistungsfähigkeit entwickelt; die Arbeit ist produktiver, unsere Ausstattung mit wirtschaftlichen Gütern reicher geworden, und es darf die Hoffnung nicht aufgegeben werden, daß es gelingen wird, Technik und Kunst dereinst in einer höheren rhythmischen Einheit zusammenzufassen, die dem Geiste die glückliche Heiterkeit und dem Körper die harmonische Ausbildung wiedergiebt, durch welche sich die besten unter den Naturvölkern auszeichnen.
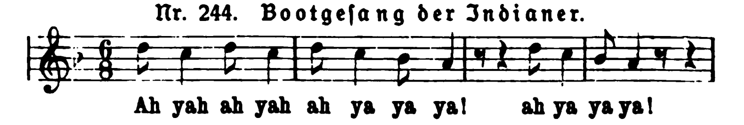
Anhang.

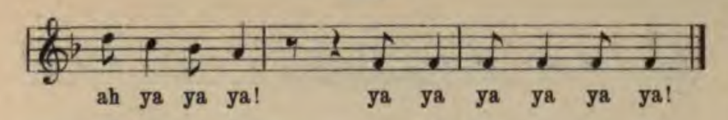
Um der fachmännischen Weiterverfolgung des im Vorstehenden behandelten Gegenstandes auch nach der musikalischen Seite einigermaßen vorzuarbeiten, will ich nachstehend für eine bestimmte Art von Arbeitsgesängen, die Schifferlieder oder Bootgesänge, ein Anzahl von Notenbeispielen zusammenstellen, in der Hoffnung, dadurch zu weiterem Sammeln anzuregen und Musikern von Fach Gelegenheit zu geben, das vorliegende Urmaterial eingehender zu untersuchen.

Von den nachfolgenden Stücken sind Nr. 244 und 245 den Notenbeilagen (Nr. XXXIX, S. 75) der Dissertation von Th. Baker, Über die Musik der nordamerikanischen Wilden, entnommen, Nr. 246 der Musikbeilage zu Spix und Martius, Reise in Brasilien (Nr. 12); Nr. 250—253 gebe ich nach Hagen, Über die Musik einiger Naturvölker, Hamburg 1892 (Taf. V Nr. 19, Taf. X Nr. 3, Taf. XI Nr. 2 und 3); endlich Nr. 255—267 nach Joseph H. Churi, Sea Nile, the Desert and Nigritia; Travels in company with Captain Peel 1851—1852, London 1853, Appendix, S. 307 ff. Die Überschriften und Citate sind wörtlich aus diesen Büchern übernommen. Den ägyptischen Gesängen habe ich die englische Übersetzung des Originals beigefügt, da der Text durch eine weitere Übertragung ins Deutsche zu viel verloren haben würde. Ich habe in diesem Teile auch diejenigen Stücke beibehalten zu müssen geglaubt, welche nicht als Arbeitsgesänge im strengen Sinne angesehen werden dürfen, da ihr Charakter als Bewegungsgesänge feststeht und sie manchem zur Vergleichung willkommen sein dürften.

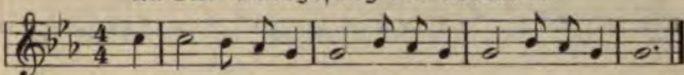
I. Amerika.

Nr. 244. Bootgesang der Indianer.

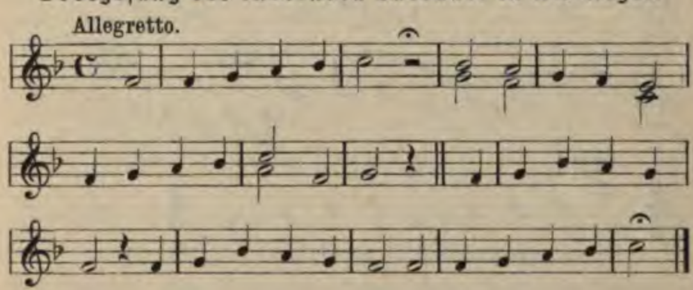




Nr. 245. Bootgesang der Indianer.

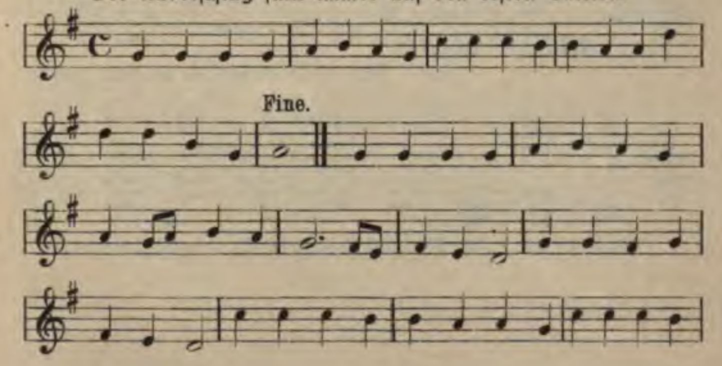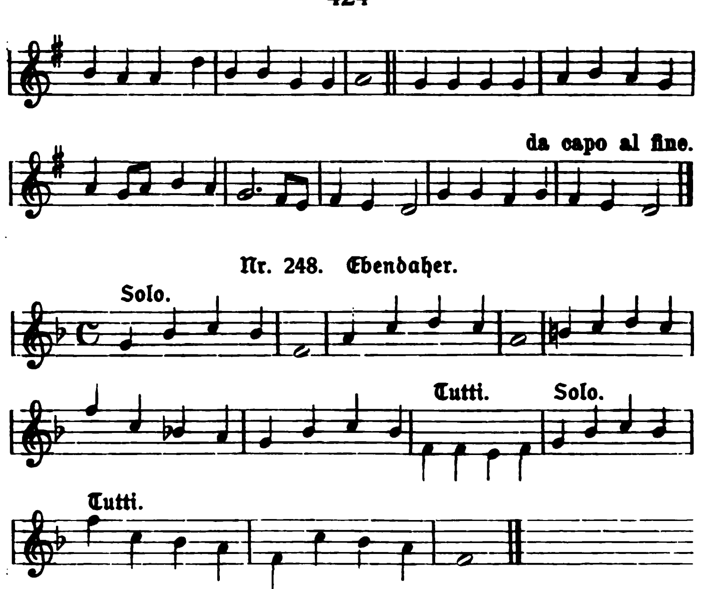


Nr. 246.
Bootgesang der rudernden Indianer in Rio Negro.



II. Asien.
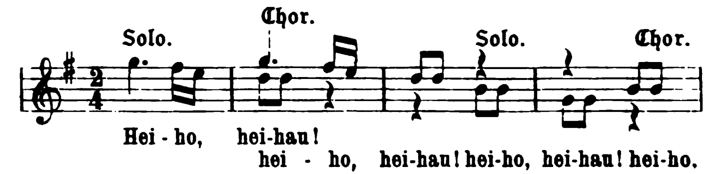
Nr. 247. Bootgesang aus Ost-Bengalen.
(Journal of the Royal Asiatic Society XX (1888), S. 218.)
Der Ruderschlag fällt immer auf den ersten Taktteil.

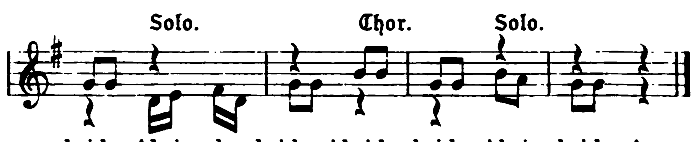




Nr. 249. Chinesischer Rudergesang.

(Barrow, Reise durch China, 1793 u. 1794, Weimar 1804. I, S. 99.)

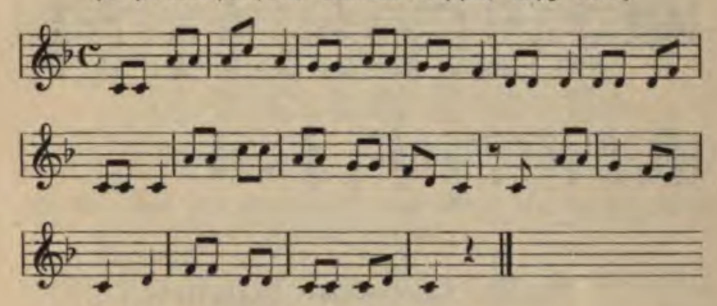




III. Polynesien.

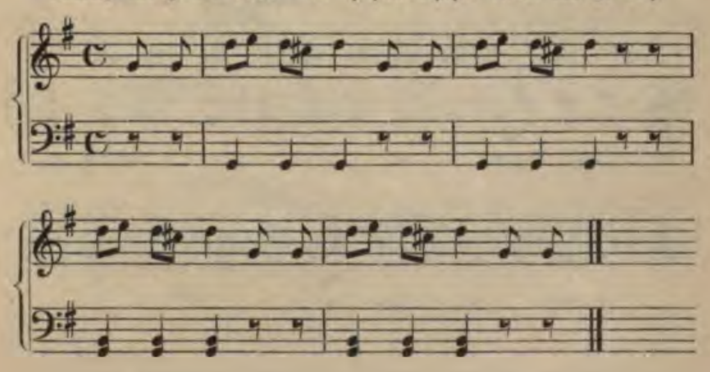
Nr. 250. Kanoegesang der Strandbewohner von Neu-Britannien.

(R. Parkinson, Im Bismarck-Archipel, Leipz. 1887.)
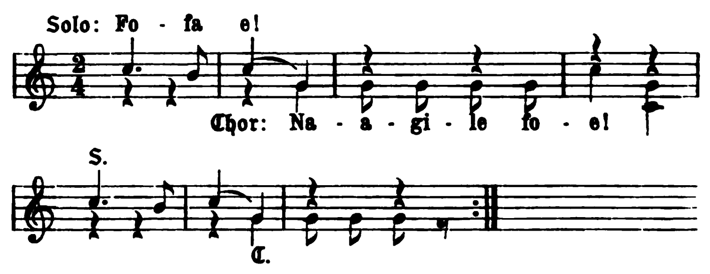


Nr. 251. Bootgesang von Tongatabu.

(Ch. Wilkes, Narrative of the United States Exploring Expedition during the years 1838—42. Philadelphia 1845. III, p. 20.)
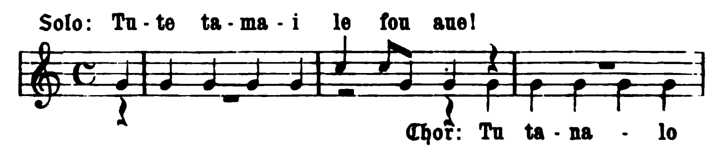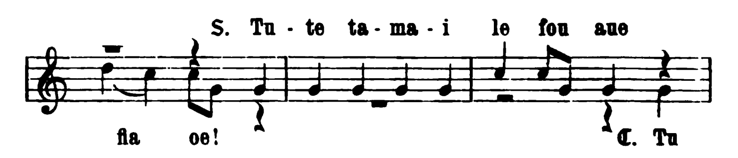


Nr. 252. Samoanischer Bootgesang.
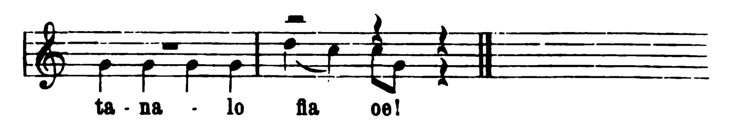
(Ch. Wilkes, Narrative of the United States Exploring Expedition II, p. 145.)



Nr. 253. Samoanischer Bootgesang.[1])
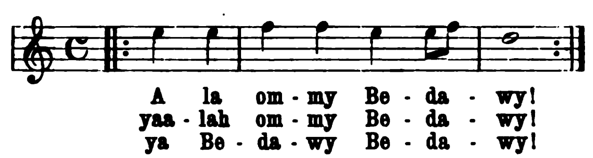






1) Weitere Beispiele Samoanischer Rudergesänge bei Friedländer in „Westermanns Monatsheften", Mai 1899.

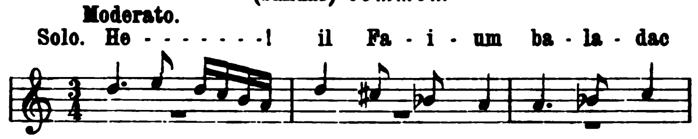
IV. Ägypten: Gesänge der Nilschiffer.
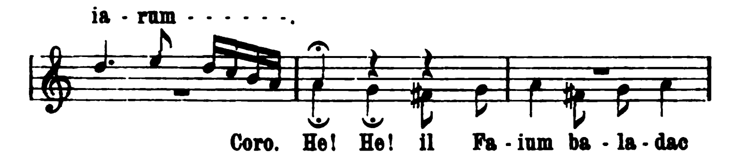
Nr. 254. Ruderlied.

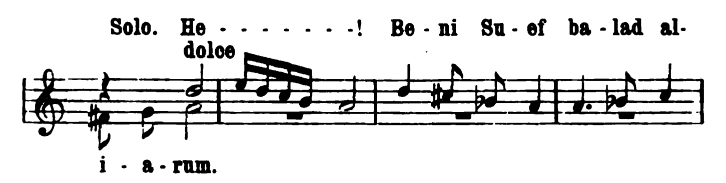
(Ambros, Musikgeschichte (3. Aufl.), S. 449, Nr. 6.)

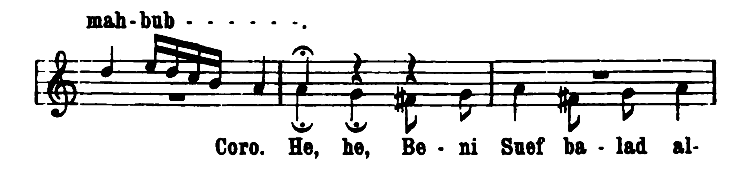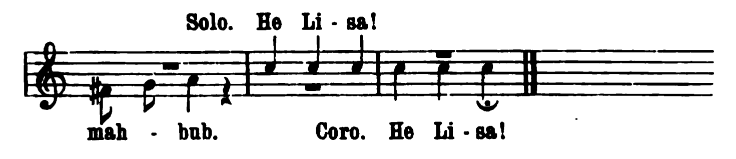


Nr. 255. Bei der Thalfahrt und wenn sie an ein Dorf (bandar) kommen.









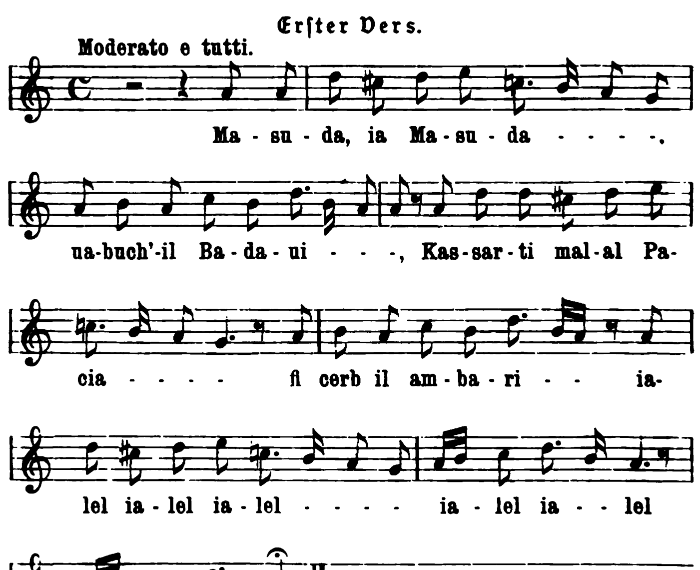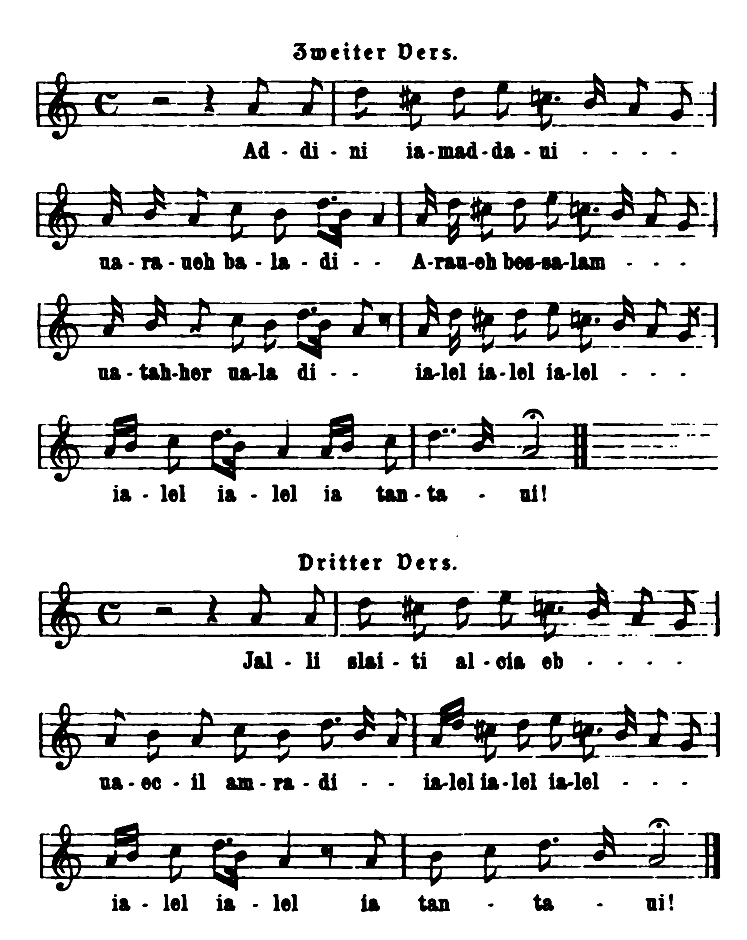


Translation.

Solo. He! the Faium is thy country, O Greek!
Coro. *(Repeat the same words with a different air)*
Solo. He! Beni Suef is the land of the beloved one.
Coro. *(Repeat the same words with a different air.)*
Solo. He, Lisa!
Coro. He, Lisa!

Nr. 256. Bei günstigem Winde, wenn die Dababie gut segelt oder sie selbst zu bleiben wünschen.
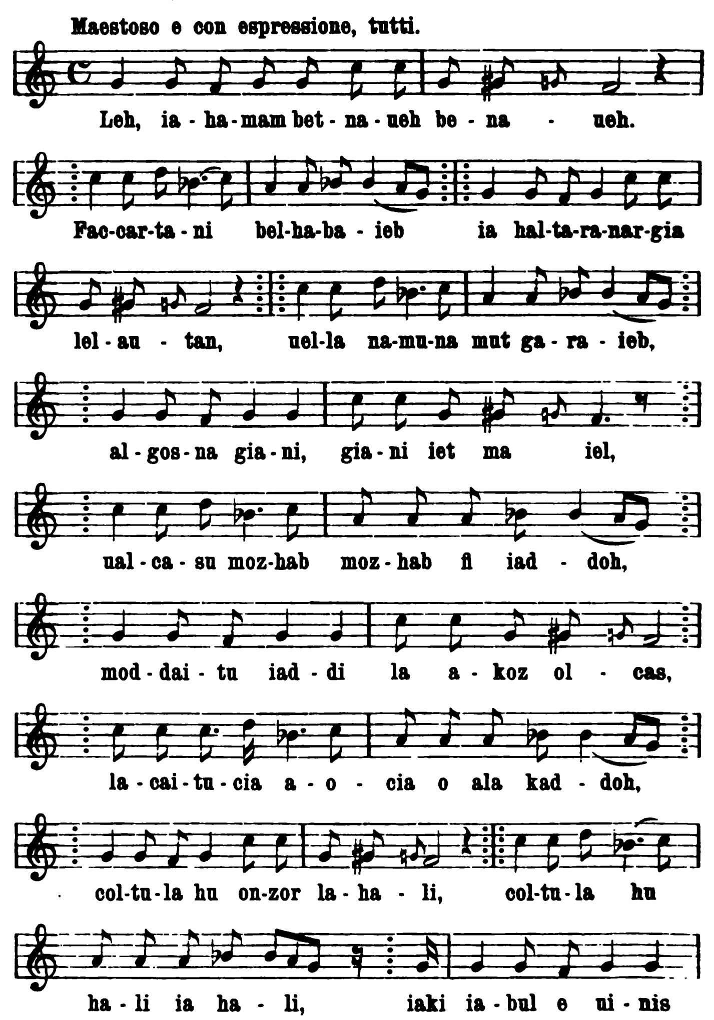
Erster Vers.

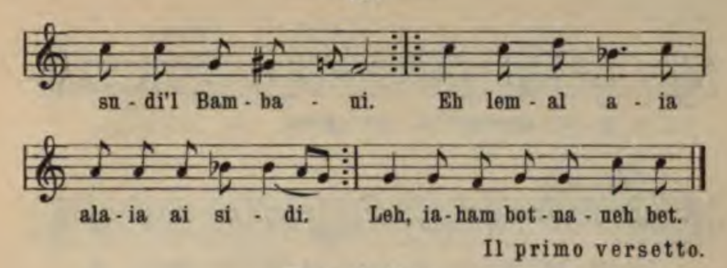




1. **Masuda, O Masuda! thy father is a Beduin; thou hast made the Pacha lose money in drinking ambari (liquor). Ialel, ialel, ialel, iatantaui!**
2. **Take me, o Maaddaui! I will go to my own land; I will go in peace, and purify my son. Ialel, ialel, ialel, ialel, ialel!**
3. **Thou Masuda hast melted the hoary-headed also — and why so? Ialel, ialel, ialel, iatantaui!**

Nr. 257. Wenn sie zur Nacht vor Anker gegangen sind, singen sie vor dem Abendessen.





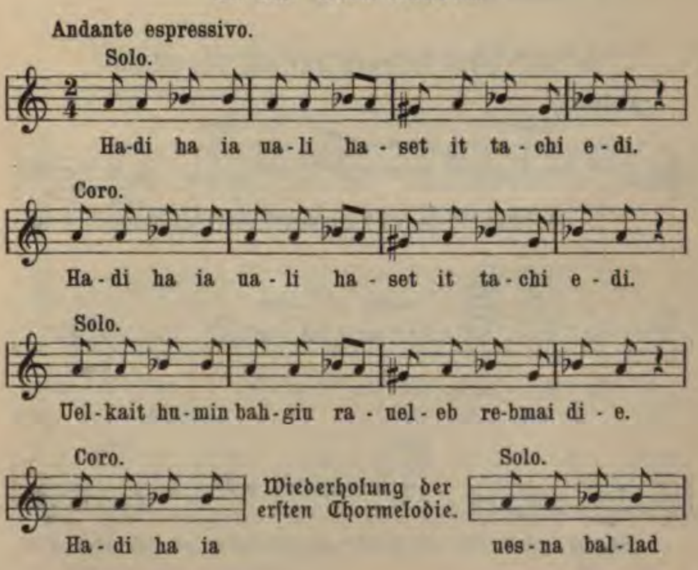
Il primo versetto.
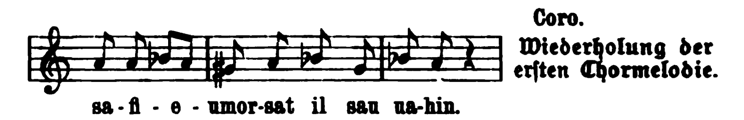
Translation.
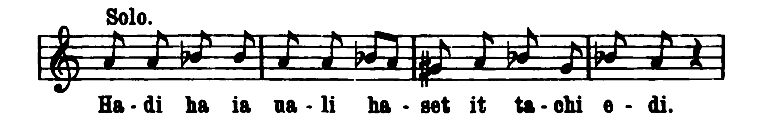
„Why, O dove, why dost thou weep? Thou makest me think of the beloved one. Dost thou think we shall return to our own houses, or shall we die in a foreign land?" The bough inclined towards me, and had a golden cup in its hand. I extended my hand to take it and drink from it; but found its rays in its cheeks. „O brother", exclaimed she, „with thy brilliant eyes thou prevented the sweetness of my sleep." I said to her, „O! why — why dost thou weep? why?"
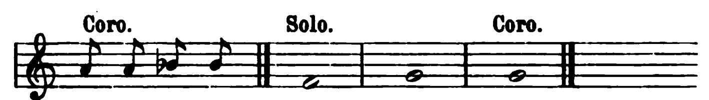
Nr. 258. Beim Rudern.

Andante espressivo.
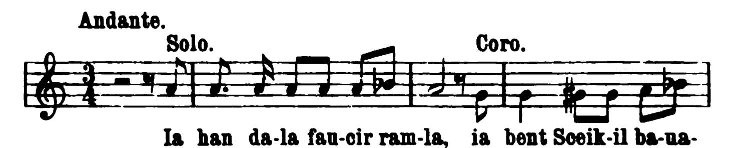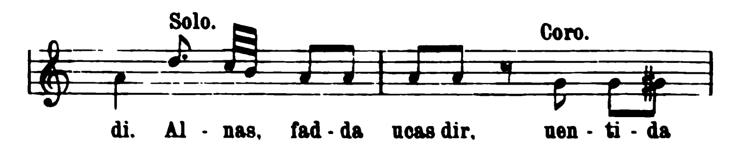






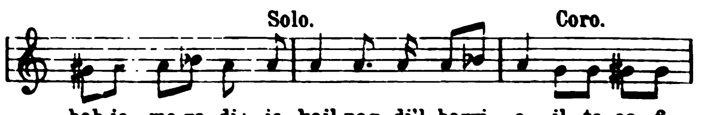


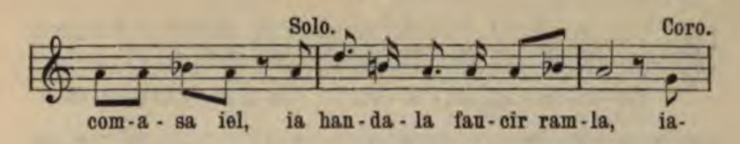
Solo. Direct her, O Sheik, she is the maker of this cap.
Coro. *(Repeat always the first verse.)* Direct her, etc.
Solo. The thread is from Bahgiura, and the needle is bought for one parà.
Coro. Direct her, etc.

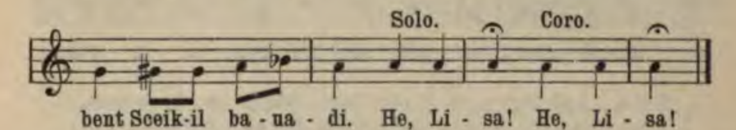
Nr. 259. Beim Rudern auf der Thalfahrt.
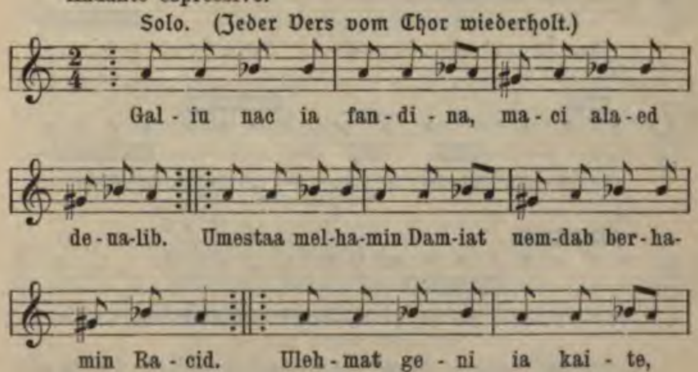










Solo. O Handala on the sand.
Coro. O daughter of the Sheik of Bauadi,
Solo. The men are silver and tin;
Coro. And thou purest gold, O my will.
Solo. O mares of the Nagiadi of the Desert.
Coro. Noble races are found among you.
Solo. *(Da capo with other additional verses, which nec nominanda sint in nobis.)*
Coro. *(Repeat the same.)*

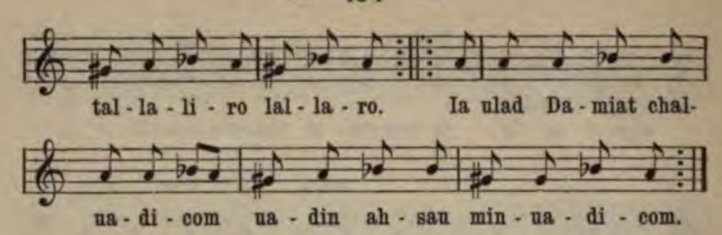
Nr. 260. Beim Rudern auf der Thalfahrt.[1])

Andante espressivo.

Solo. (Jeder Vers vom Chor wiederholt.)
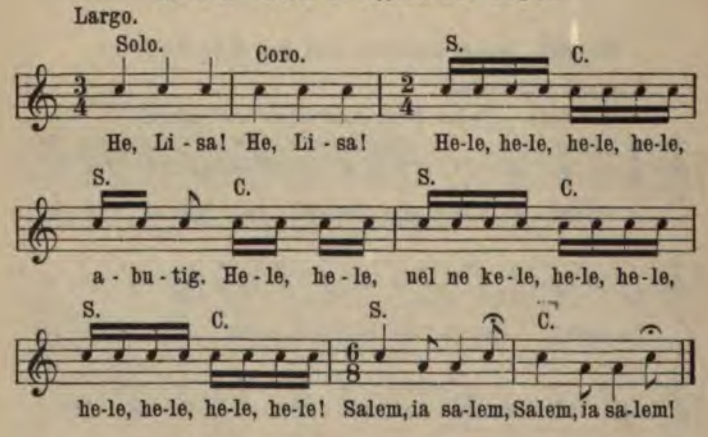


1) Der Herausgeber bemerkt hier: This following is connected with the last, as it is sung to the same air.

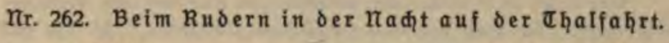


Solo. And thy pipe, O our Lord, walks on the wheels.
Coro. (*Repeat always the first verse.*) And thy pipe, etc.
Solo. Its director from Damietta, and its commander from Rosetta.
Coro. And thy pipe, etc.
Solo. O sons of Damietta, how is your valley? — Our valley is better than yours.
Coro. And thy pipe, etc.
Solo. And why don't you come, O my sister? — tallalliro lallaro!
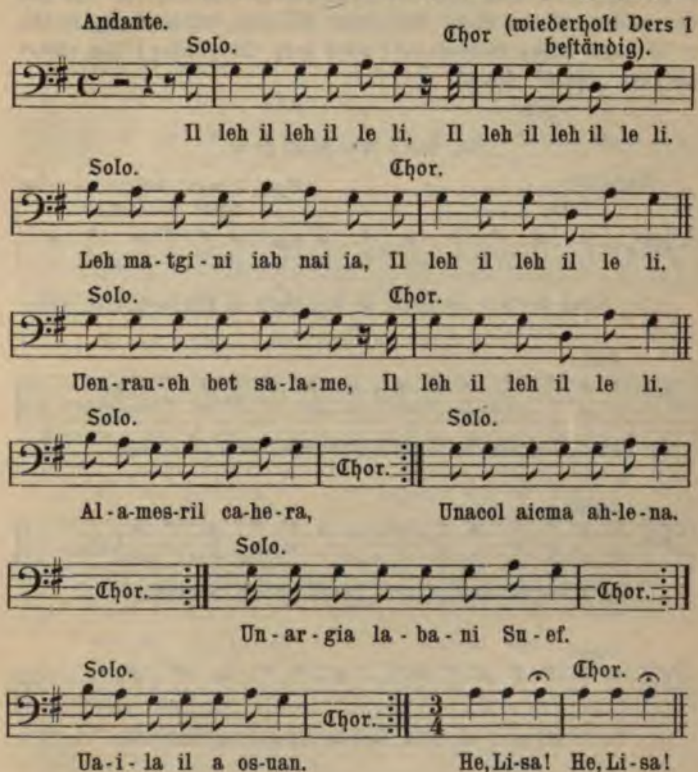
Nr. 261. Beim Wechseln der Segel.



Anscheinend sinnlos bis auf die Namen: Lisa, Hele, Abutig und Nekele; die beiden letzten bezeichnen nach Angabe des Herausgebers Dörfer in Oberägypten, Lisa ein schönes Mädchen. (Vergl. oben S. 192.)



Nr. 262. Beim Rudern in der Nacht auf der Thalfahrt.

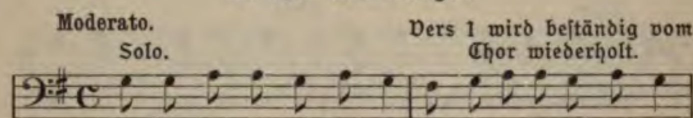


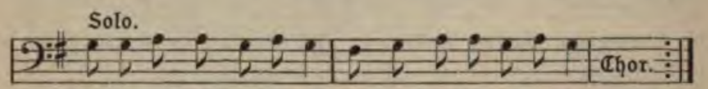
Illeh, Illeh, Illeli!
Why don't you come, O girl?
And we go in peace,
To Cairo, the oppressor,
And we will see the beloved ones.
And we eat bread with our families.
And we will come back in peace
To Beni Suef,
And to Osuan.
He, Lisa!

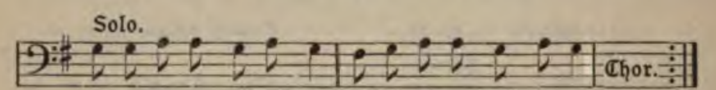
Jede Zeile wird vom Rais vorgesungen und von den Matrosen wiederholt. So auch bei den folgenden Nummern. At the end the leader of the choir cuts short his solo, without any finale, or he says: Allah Iainuciabab! (God help the youths.) The others answer: „Oscit!" (live.)

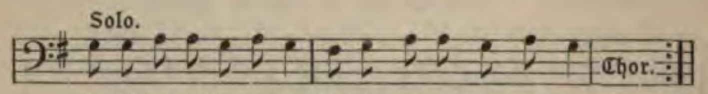
Nr. 263. Am Morgen.

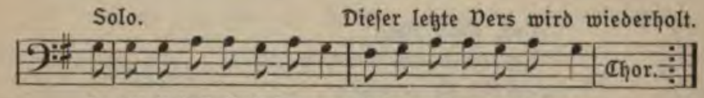
Moderato.
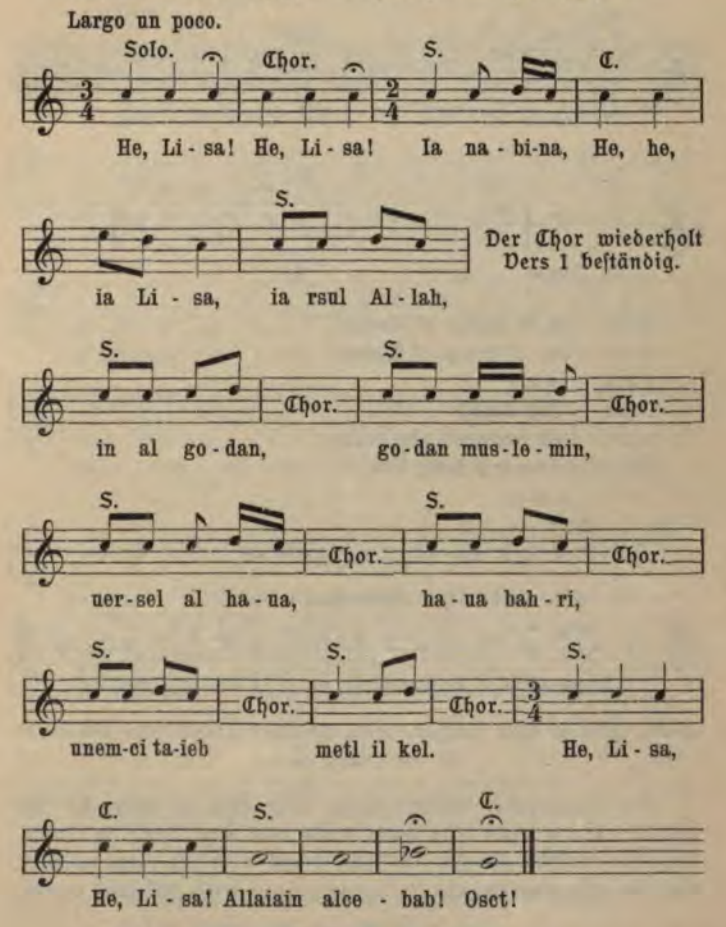










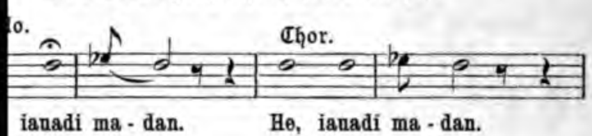
Good morning, O good morning, good morning; O face of goodness.
You who have come safe to the morning, and ride on the horses.
Thou who hast cheeks like roses, and art cheering up thyself.
Brother, give me the glass to look at the crimson roses.

Nr. 264. Wenn das Boot auf eine Sandbank aufgelaufen ist, und die Schiffer es frei zu machen suchen.
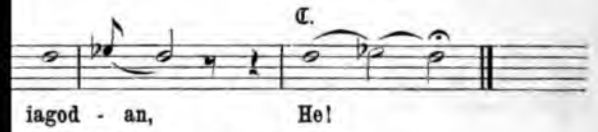


He Lisa! O our Prophet, O Prophet of God, help the youths; the Mussulman youths. Send us the wind, the north wind, and let us walk fast, like horses. He Lisa!

Wenn sie das Tau um ihre Nacken winden, um das Boot zu ziehen, schreien sie:
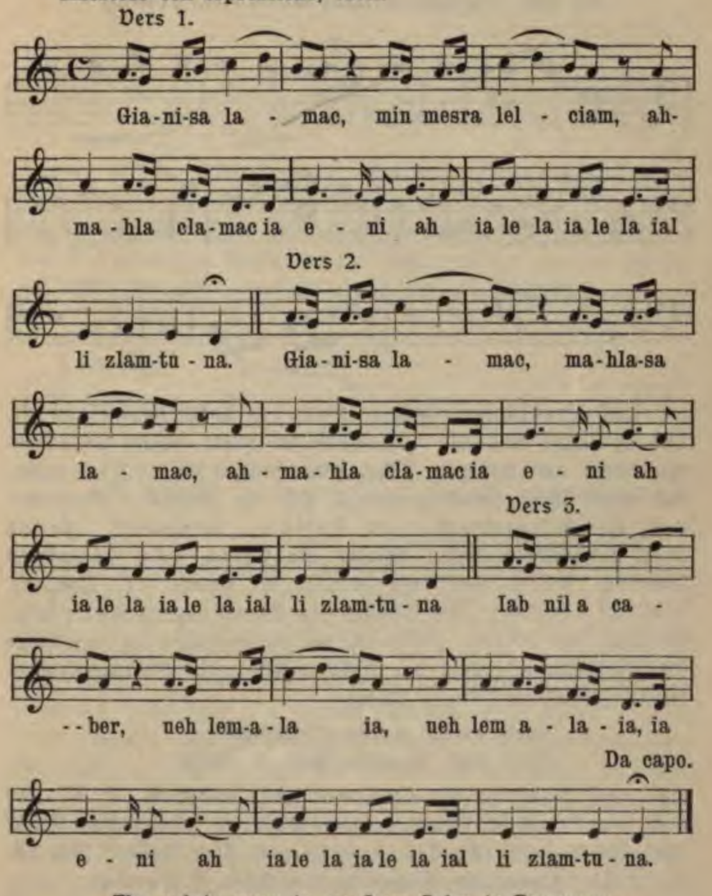






iagod - an, He!

He, O valley of Madan!
He, O valley of Madan!
He ee!
(The same.)
God preserve the brave,
(Answer:) Long life!

Nr. 267. Chorgesang zur Unterhaltung am Abend.
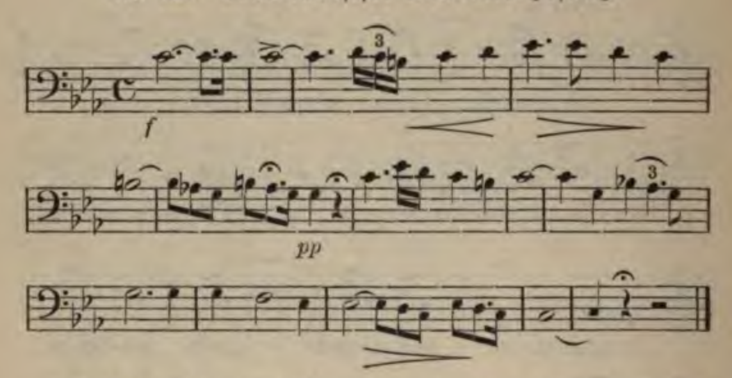
Maestoso con espressione, tutti.



Thy salute came to me from Cairo to Damascus.
O, how sweet are thy words to me!
O, how sweet is thy salute!
O, son of a great people, do me the favour.
O, my eyes; O you, who had oppressed us!

V. Europa.

Nr. 268. Venetianischer Gondoliergesang.



Nach Kretzschmar (Führer durch den Konzertsaal I[1], S. 191, Leipzig 1888) sind die Lagunenschiffer heute stumm geworden. Aber noch vor wenigen Jahrzehnten sangen sie bei jeder Fahrt, und einer ihrer Lieblingsgesänge, fast ihr stehendes Abendlied, war die Anfangsstrophe von Tasso's „Jerusalem". Franz Liszt verwendete diesen Gesang als Thema einer sinfonischen Dichtung: Tasso, und sagt darüber im Vorwort (s. Partitur, Breitkopf & Härtel): „Wir wählten zum Thema unseres musikalischen Gedichtes die Melodie, auf welche wir venetianische Lagunenschiffer drei Jahrhunderte nach des Dichters Tode die Anfangsstrophen seines „Jerusalem" singen hörten:
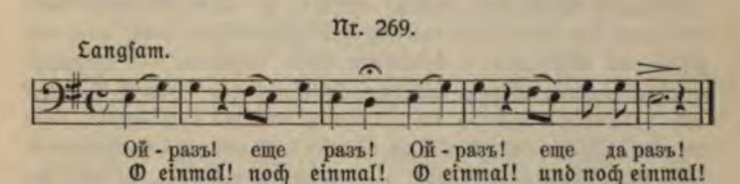
Canto l'armi pietose e'l Capitano,
Che'l gran Sepolcro liberò di Cristo!

Vgl. auch R. Wagner, Beethoven (Ges. Werke IX, S. 92) und über die Art dieser Wechselgesänge Goethe, „Italienische Reise" (Ges. Werke, Cotta, Bd. XIX, S. 80 f.) und „Über Italien" (Bd. XX, S. 241 ff.). Freundliche Mitteilung des Herrn H. Duncker.

Nachträge.

Zu S. 161. Von Frau V. Seroff geht mir noch folgende Melodie eines Gesanges der russischen Lastträger zu. Sie stammt, wie die zur Bittarbeit gesungenen Lieder Nr. 205 und 206, aus dem Gouvernement Simbirsk. Der Gesang klingt wie ein Stöhnen der unter ihrer schweren Last dahinschreitenden Leute.

Nr. 269.



Zu Kap. VII. In seinem vor kurzem erschienenen Buche: „Grundfragen der Sprachforschung mit Rücksicht auf W. Wundts Sprachpsychologie erörtert“ (Straßburg 1901), hat B. Delbrück gegen den in diesem Kapitel gemachten Versuch, die Entstehung der gebundenen Rede auf den Arbeitsrhythmus zurückzuführen, eingewendet: es sei der Beweis, daß die Rhythmen der Dichtung durch die Rhythmen der Arbeit hervorgerufen seien, deshalb nicht erbracht, weil sich nicht zeigen lasse, daß einer bestimmten Arbeit immer auch ein bestimmter Rhythmus entspreche. So müßte man z. B. „erwarten, daß die verschiedenen Mühlenlieder das gleiche rhythmische Aussehen hätten“. Dieser Einwand wird schon dadurch hinfällig, daß es zwei grundverschiedene Arten von Handmühlen giebt, den Reibstein und die Drehmühle (oben S. 57). Die Arbeitsbewegungen bei beiden sind völlig verschieden von einander: beim Reibstein ein pressendes Vorwärtsschieben und ein Zurückziehen des Steines (Ausstrecken und Einziehen der Arme), bei der Drehmühle eine Kreisbewegung der Hand. So muß man also nicht „erwarten, daß die verschiedenen Mühlenlieder das

gleiche rhythmische Aussehen hätten", sondern man muß erwarten, daß das nicht der Fall ist. Dem Reibstein entsprechen trochäische und spondeische Maße, und solche haben in der That die meisten oben in der Ursprache mitgeteilten Beispiele. Es setzt dann das Lied mit der Vorwärtsbewegung ein. Denkt man sich aber den Gesang mit dem Zurückziehen des Steines begonnen, so wird an Stelle des Trochäus der Jambus zum Vorschein kommen. Bei der rotierenden Bewegung an der Drehmühle dagegen, an die Delbrück allein gedacht zu haben scheint, ist so ziemlich jeder Rhythmus denkbar; denn der Apparat an sich bewegt sich gar nicht mehr rhythmisch, sondern es thun dies bloß die Muskeln, welche in regelmäßiger Folge bald drücken, bald ziehen müssen. Der Punkt des Kreises nun, an dem das eine in das andere übergeht, kann je nach der Körperhaltung und Muskelstärke von verschiedenen Individuen verschieden gewählt werden. So ist es sehr wohl denkbar, daß bei dieser Konstruktion der Handmühle Lieder von verschiedenem Rhythmus in demselben Volke entstehen und gesungen werden können, obwohl mir kein Beispiel dafür bekannt ist. Auf alle Fälle aber läßt sich ein Werkzeug, wie die Handmühle, nicht an dem Beispiele einer Maschine, wie der Kaffeemühle, demonstrieren, und wenn Delbrück glaubt, zu letzterer das Lied: „Es war ein König in Thule" singen zu können, so mag diese musikalisch-artistische Produktion recht schön klingen; beweisen kann sie nichts, wie W. Wundt in seiner soeben erschienenen Schrift: „Sprachgeschichte und Sprachpsychologie" (Leipzig 1901) S. 105 bemerkt hat, dessen Ausführungen mich eines weiteren Eingehens auf Delbrücks Buch überheben.

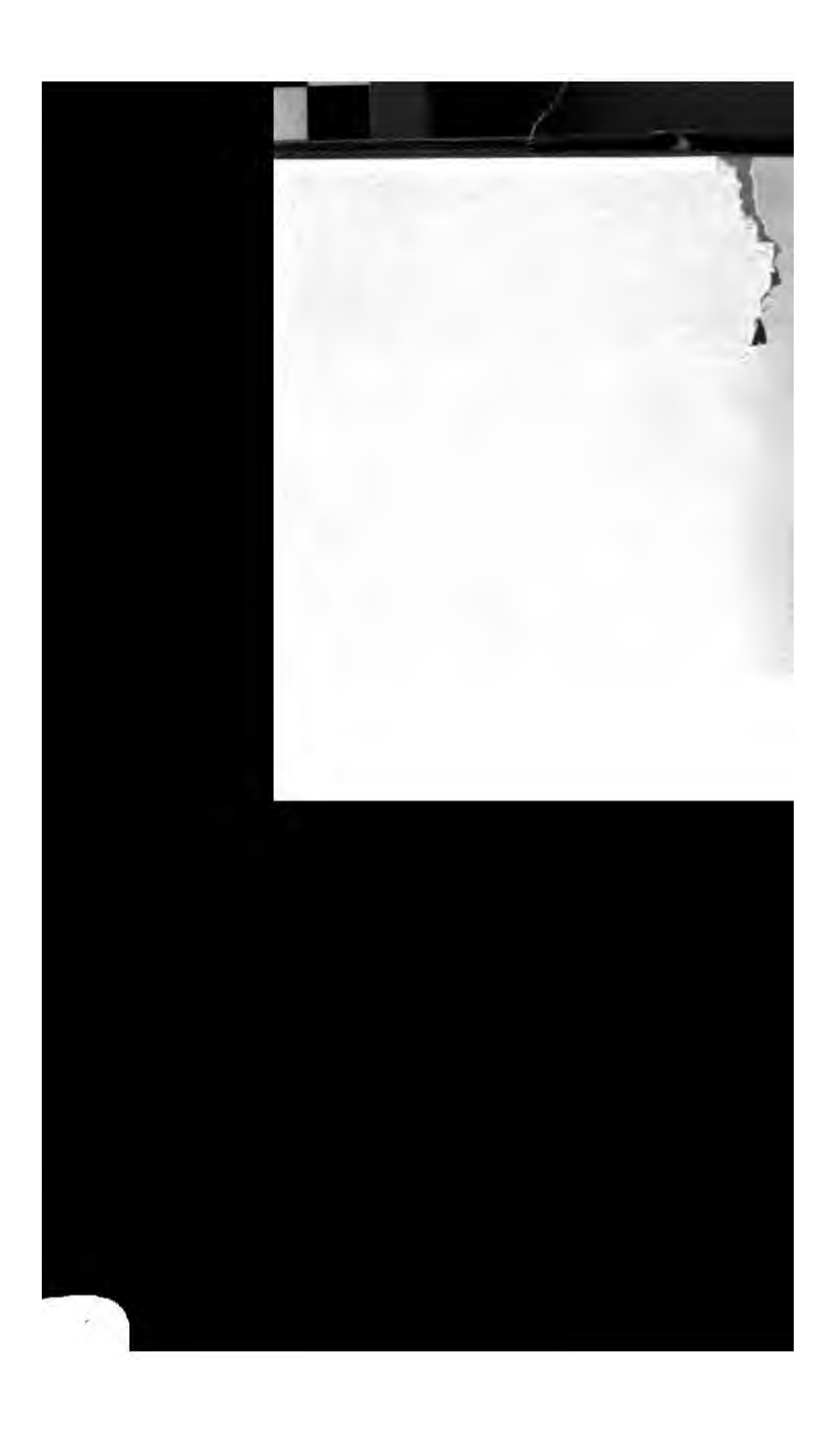
Nummernfolge der Liedertexte in der II. und III. Auflage.

Auflage III.	II.	Auflage III.	II.	Auflage III.	II.	Auflage III.	II.	Auflage III.	II.	Auflage III.	II.	Auflage III.	II.
1	1	40	46	79	—	117	85	155	—	193	—	231	160
2	2	41	—	80	—	118	86	156	—	194	—	232	161
3	3	42	—	81	—	119	87	157	—	195	—	233	162
4	4	43	47	82	—	120	88	158	—	196	—	234	163
5	5	44	48	83	—	121	89	159	—	197	—	235	164
6	6	45	—	84	—	122	90	160	—	198	128	236	165
7	7	46	—	85	62	123	91	161	—	199	129	237	166
8	8	47	—	86	63	124	92	162	—	200	130	238	167
9	9	48	39	87	—	125	—	163	—	201	131	239	168
10	10	49	196	88	—	126	—	164	—	202	132	240	169
11	11	50	40	89	117	127	94	165	—	203	133	241	170
12	12	51	41	90	142	128	199	166	—	204	134	242	—
13	13	52	42	91	—	129	200	167	—	205	—	243	S. 376
14	14	53	—	92	—	130	95	168	—	206	—	244	171
15	—	54	45	93	—	131	96	169	—	207	135	245	172
16	15	55	49	94	64	132	97	170	—	208	136	246	173
17	16	56	50	95	65	133	97a	171	—	209	137	247	174
18	17	57	197	96	66	134	98	172	—	210	138	248	175
19	18	58	198	97	67	135	98a	173	—	211	139	249	176
20	19	59	—	98	68	136	—	174	113	212	140	250	177
21	20	60	—	99	69	137	99	175	114	213	141	251	178
22	21	61	52	100	70	138	100	176	—	214	143	252	179
23	22	62	53	101	71	139	101	177	—	215	144	253	180
24	23	63	54	102	72	140	102	178	—	216	145	254	181
25	24	64	55	103	73	141	103	179	—	217	146	255	182
26	25	65	56	104	74	142	104	180	115	218	147	256	183
27	26	66	57	105	75	143	105	181	116	219	148	257	184
28	27	67	—	106	—	144	106	182	—	220	149	258	185
29	28	68	—	107	—	145	107	183	—	221	150	259	186
30	29	69	58	108	76	146	108	184	118	222	151	260	187
31	30	70	59	109	77	147	109	185	119	223	152	261	188
32	31	71	60	110	78	148	110	186	120	224	153	262	189
33	32	72	—	111	79	149	111	187	121	225	154	263	190
34	33	73	61	112	80	150	112	188	122	226	155	264	191
35	34	74	—	113	81	151	—	189	123	227	156	265	192
36	35	75	—	114	82	152	—	190	124	228	157	266	193
37	36	76	43	115	83	153	—	191	125	229	158	267	194
38	37	77	44	116	84	154	—	192	126	230	159	268	195
39	38	78	—									269	—

Register.

Angefertigt von stud. phil. Hermann Duncker.

(Die Zahlen bedeuten die Seiten. Das Zeichen † weist auf einen Liedertext, das Zeichen * auf ein Notenbeispiel hin.)






Stanford University Libraries
3 6105 004 980 855
STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD AUXILIARY LIBRARY
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004
(415) 723-9201
All books may be recalled after 7 days
DATE DUE
DOC FEB 08 1995
DEC 21 1994
JUN 04 2004
JUL 01 2002
JUN 30 2005
JUN 23 2005